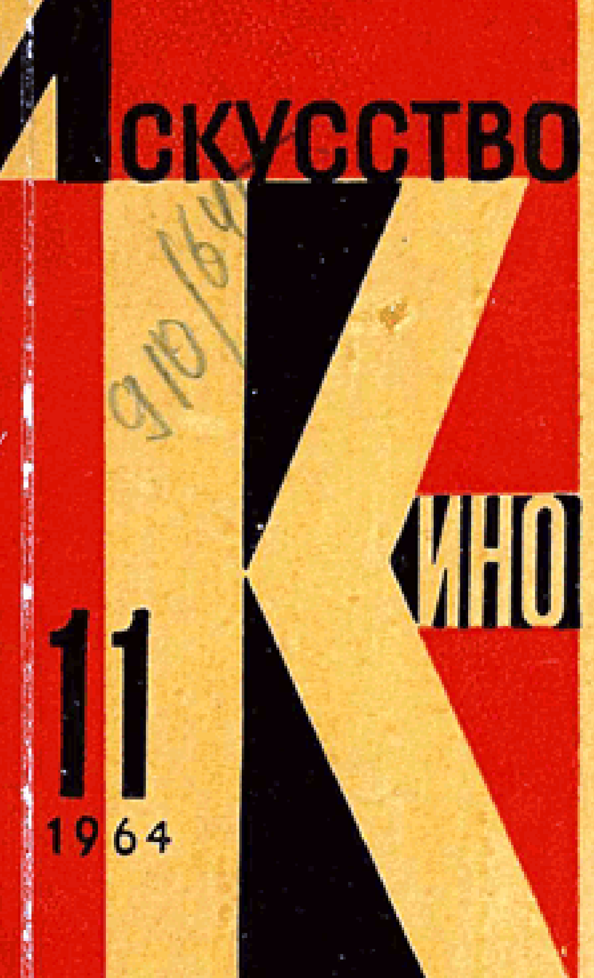







**В НОМЕРЕ:**

**О ВЕЛИКОМ ОКТЯБРЕ РАССКАЗЫВАЮТ КИНО- И ФОТОДОКУМЕНТЫ**

•

***На экране — снова «Чапаев»!***

•

Е. ГАБРИЛОВИЧ — О НЕДАВНЕМ ПРОШЛОМ

В. ШКЛОВСКИЙ — О «ЗАЧАРОВАННОЙ ДЕСНЕ»

•

**Из архива Эсфири Шуб**

•

Сценарий В. ПАНОВОЙ

**Рано утром**

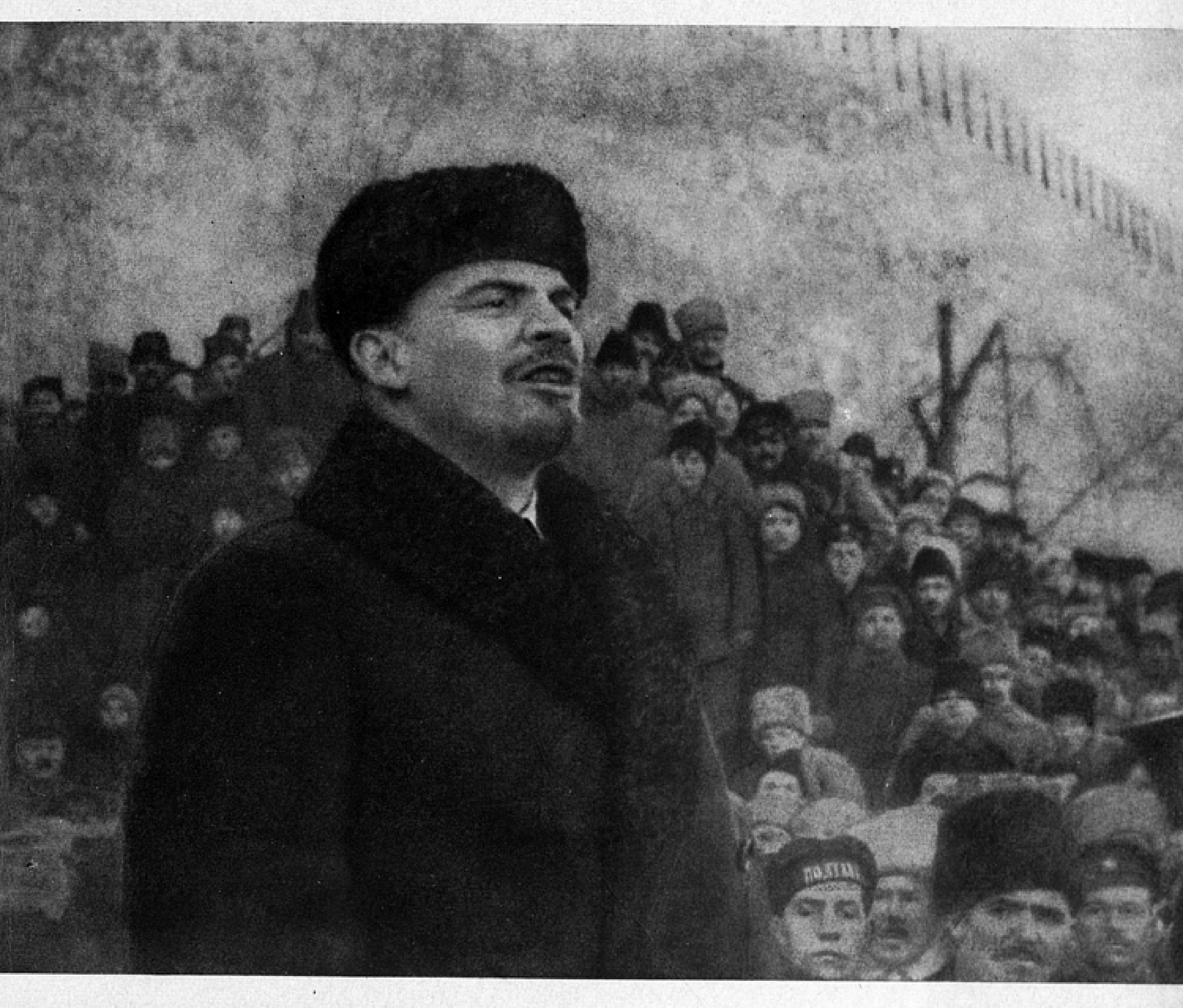
•

**КИНОИСКУССТВО ЗА РУБЕЖОМ**



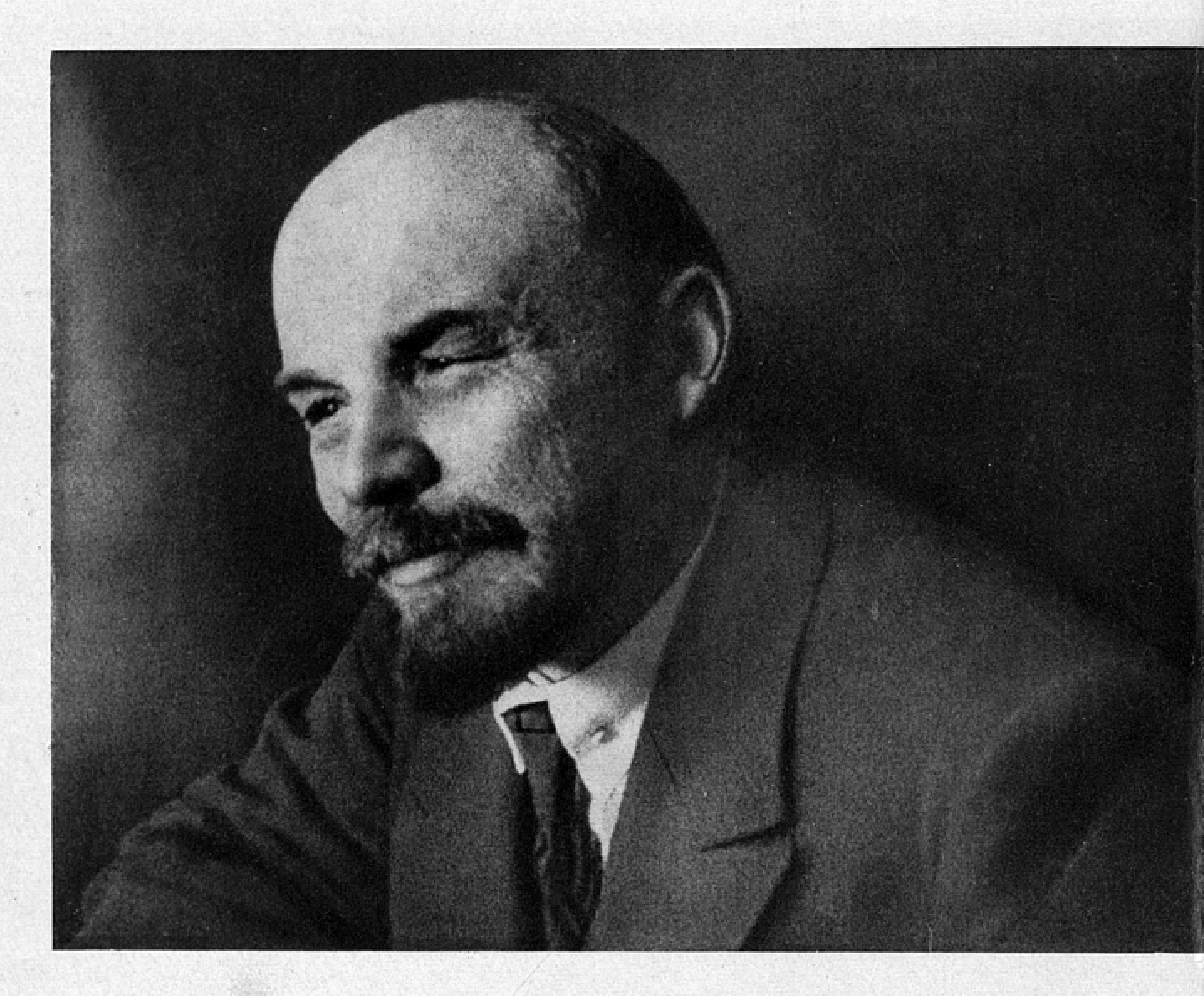




В. И. ЛЕНИН ВЫСТУПАЕТ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ

Кадр из кинохроники 1919 года



В. И. ЛЕНИН

Кадр из кинохроники 1921 года


ИСКУССТВО КИНО
11 1964
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
и
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 34-й

# ЗАПЕЧАТЛЕНО НА ВЕКА

«Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в истории человечества — эру крушения капитализма и утверждения коммунизма, — говорится в Программе КПСС.— ... Пройден гигантский путь, политый кровью борцов за народное счастье, путь славных побед и временных поражений, прежде чем коммунизм, который когда-то был лишь мечтой, стал величайшей силой современности, обществом, созидаемым на огромных пространствах земного шара».

История сохранила драгоценные фото- и кинодокументы первых дней Октября и гражданской войны. Ниже мы публикуем редкие фотографии, передающие атмосферу великих событий.

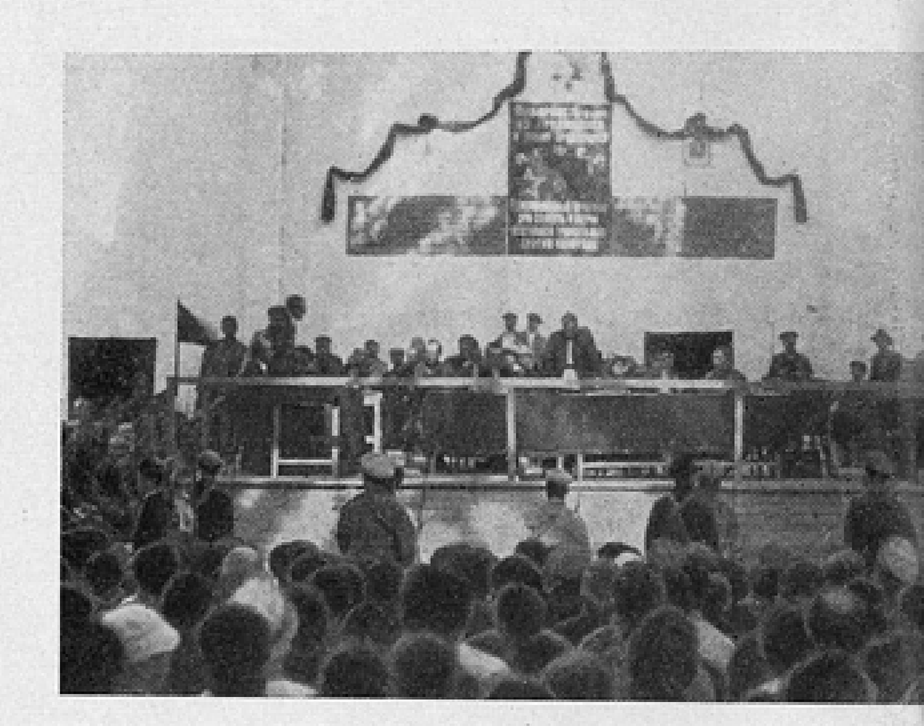
Красногвардейцы у Смольного в дни Октября



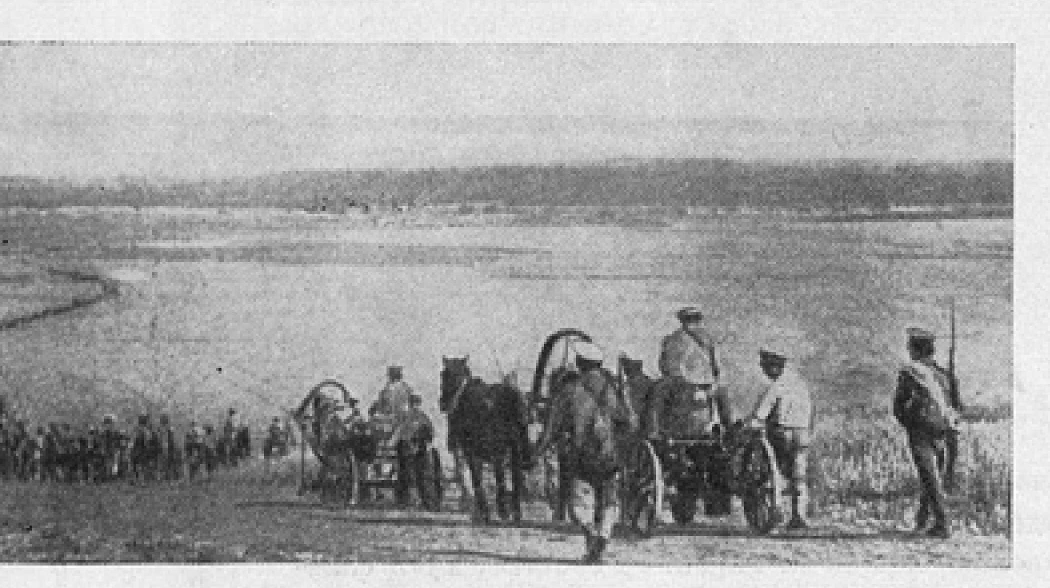




Никольские ворота вскоре после штурма Кремля



Суд над колчаковцами



Отступление армии Колчака

## «ПОВЕСТЬ СЛАВНЫХ ЛЕТ»

Таково название будущего фильма, который создается на Центральной студии документальных фильмов режиссером И. Копалиным по сценарию А. Бека и И. Копалина.

Фильм расскажет о героических победах воинов Красной Армии, рабочих и крестьян Советской страны, отстоявших в борьбе с международным империализмом и внутренней контрреволюцией великие завоевания Октябрьской социалистической революции и независимость нашей Родины.

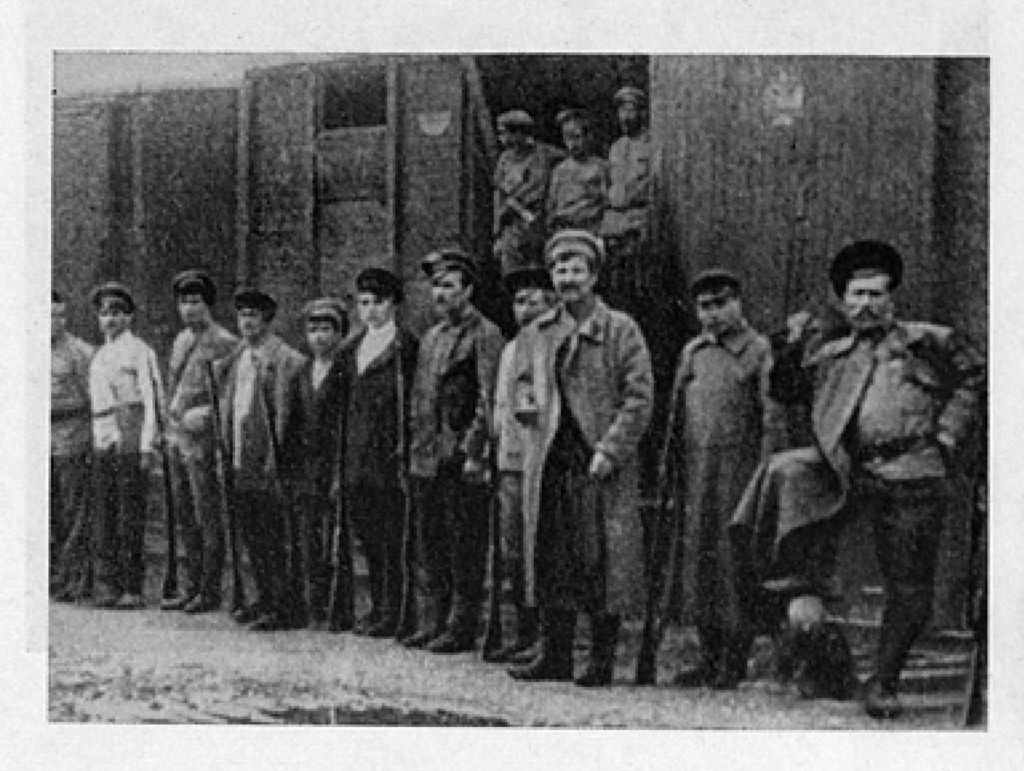
Работая над фильмом, авторы просмотрели свыше 700 тысяч метров кинопленки в архивах Советского Союза и зарубежных стран, собрали огромное количество фотографий и документов в музеях, встречались с ветеранами гражданской войны, провели съемки в местах исторических сражений Красной Армии. Все это легло в основу фильма «Повесть славных лет».

Вот некоторые из этих кинодокументов, имеющие большую историческую ценность.

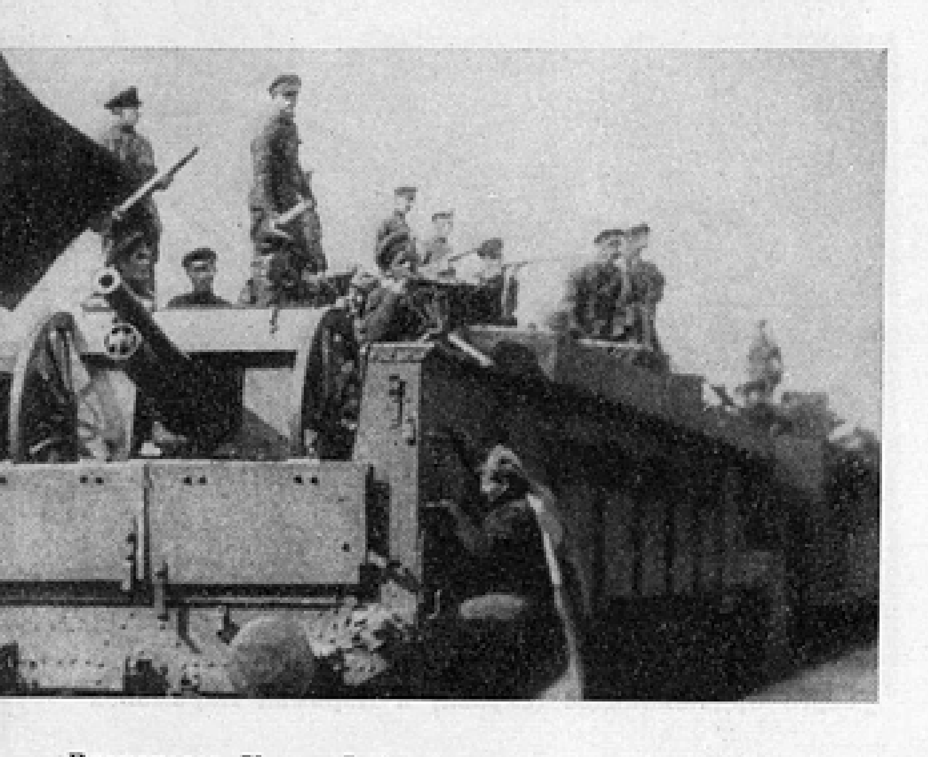
## ПАРТИЯ ПРИЗЫВАЕТ НАРОД ИДТИ В РЯДЫ КРАСНОЙ АРМИИ



Формирование частей Красной Армии из крестьян-добровольцев



Такой была наша армия в начале гражданской войны



Бронепоезд Красной Армии уходит на фронт



Эшелон в пути

## ЛУЧШИХ СВОИХ СЫНОВ НАПРАВИЛА ПАРТИЯ В ЭТИ ДНИ НА ЗАЩИТУ РОДИНЫ



Командующий Восточным фронтом М. В. Фрунзе



Командующий Вооруженными силами Советской республики И. И. Вацетис



С. М. Киров в Баку



Командующий Кавказским фронтом М. Н. Тухачевский



В. А. Антонов-Овсеенко



Серго Орджоникидзе (справа) и Нариман Нариманов

ТЫСЯЧИ ПЛАМЕННЫХ ПАТРИОТОВ, ПРОПАГАНДИСТОВ НЕСЛИ ПРАВДУ В СОЛДАТСКИЕ МАССЫ, ВДОХНОВЛЯЯ БОЙЦОВ НА НОВЫЕ ПОДВИГИ




М. И. Калинин у агитпоезда



Н. К. Крупская на агитпароходе «Красная звезда»




Железнодорожники на митинге у агитпоезда



Демьян Бедный на фронте

ОТРЕЗАННЫЕ ОТ ХЛЕБНЫХ РАЙОНОВ ЦЕНТРЫ СТРАНЫ ПЕРЕЖИВАЛИ ТЯЖЕЛЫЙ ГОЛОД...



Пункт питания детей



Отступая под ударами Красной Армии, интервенты взрывали пути, пускали под откос поезда

ЭХО ОКТЯБРЬСКИХ СОБЫТИЙ В РОССИИ ПРОБУДИЛО АКТИВНОСТЬ ТРУДЯЩИХСЯ МНОГИХ СТРАН



Революционные митинги в Германии. Ноябрь 1918



Выступает Карл Либкнехт

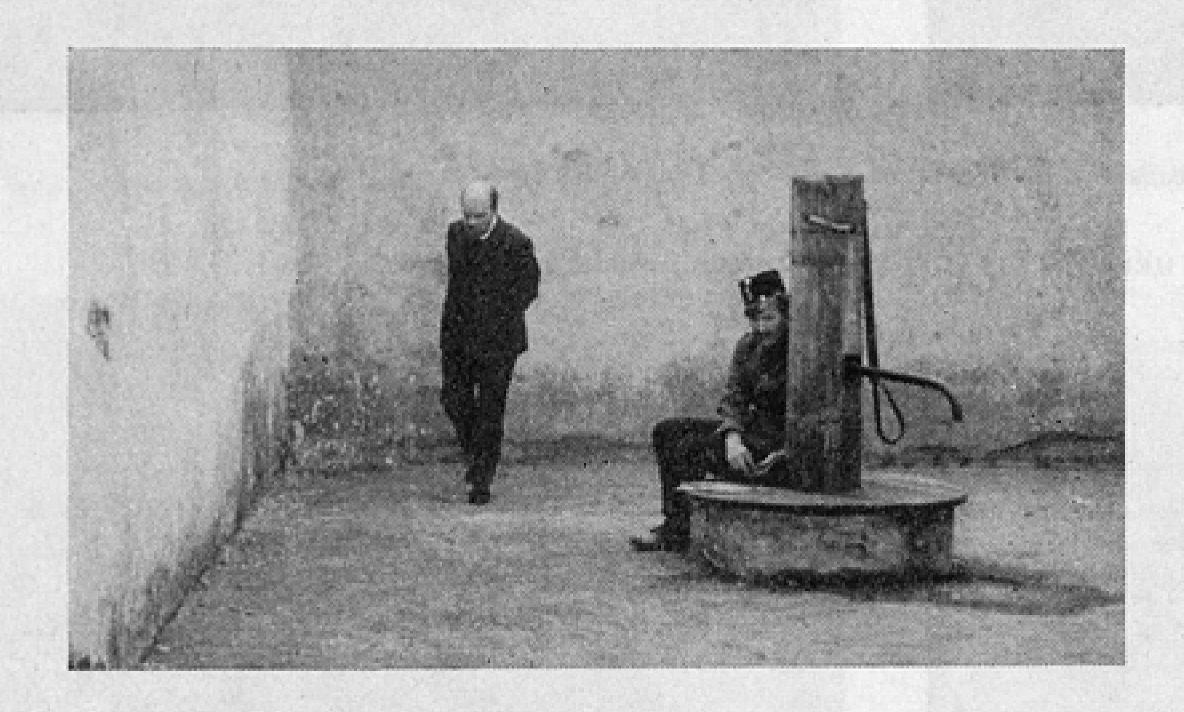
# ГОТОВИТСЯ ФИЛЬМ

Киностудия «Мосфильм» совместно с польским творческим объединением «Студио» работает над фильмом «Ленин в Польше».

...1914 год, август, Польша. Только что разразилась первая мировая война. Ленин обвинен в шпионаже и брошен в Ново-Таргскую тюрьму. И здесь, отрезанный от России, лишенный возможности действовать, Ленин напряженно размышляет о судьбах человечества, о войне, о будущей революции, о Польше, где он провел в эмиграции два года. Усилиями польских друзей Ленин освобожден. Впереди — годы войны. Впереди — Октябрь.

Основную часть съемок творческая группа в составе сценариста Е. Габриловича, режиссера-постановщика С. Юткевича (он же и соавтор сценария), главного оператора Яна Лясковского, художников Ф. Збарского, Яна Грандыса и других участников фильма проводит в Польше.

Роль В. И. Ленина исполняет народный артист РСФСР Максим Штраух.



Ленин и конвойный (артист Людвиг Бенуа) во дворе Ново-Таргской тюрьмы



Ленин у тюрьмы в Новом Тарге



Ленин у фотоателье в Новом Тарге

# Кадры под лупой

Ровно через десять недель после Октябрьской революции, 8 января 1918 года*, Александр Блок приступил к работе над поэмой «Двенадцать». Помните третью строфу этой знаменитой поэмы?

От здания к зданию
Протянут канат.
На канате — плакат:
«Вся власть Учредительному собранию!»
Старушка убивается — плачет,
Никак не поймет, что значит,
На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для ребят,
А всякий — раздет, разут...

Хрестоматийные строки. Художественная их достоверность находится вне сомнений. Но интересно, что эти блоковские стихи отличаются еще и буквальной, прямой, исторической достоверностью. В Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов хранятся кадры кинолетописи, которые можно датировать ноябрем 1917 года; они-то и помогают понять происхождение третьей строфы «Двенадцати».

Киноаппарат ведет нас по Невскому проспекту — любимому маршруту прогулок поэта. Приземистые, утонувшие в сугробах дома, бронзовые кони на Аничковом, сплошь увешанные листовками и плакатами, и, наконец, дальним планом узкий шатер здания петроградской городской думы. Здесь-то и распростерт над проспектом этот огромный плакат, вывешенный не иначе как по распоряжению городского головы эсера Шрейдера. Где-то тут, видимо, блоковская старушка и «переметнулась через сугроб». Эсеровский плакат действительно чудовищных размеров, и мысль о портянках приходит сама собой — полотнище совершенно белое. Висит оно так, что, конечно, Блок не мог его не заметить.

Таким образом, с немалой степенью достоверности можно судить о «биографии» знаменитых стихов.

«История пишется объективом»,— говорил В. И. Ленин. Всю глубину этой формулы мы поймем лишь тогда, когда наши исследователи отрешатся, наконец, от взгляда на документальные кинокадры как на материал чисто иллюстративный, подсобный. Кинолетопись почти не привлекается в качестве источника для серьезных исторических трудов о революции и гражданской войне. А жаль. Кадры, запечатленные объективом, могут существенно помочь историку и коренным образом повлиять на его выводы.

Приведу еще пример.

Как известно, сразу же после революции Советское правительство предприняло активные шаги к прекращению войны, и в начале декабря 1917 года по всему фронту от Балтийского до Черного моря было заключено перемирие. 17 декабря в Петрограде в поддержку политики большевиков состоялась многотысячная демонстрация рабочих и солдат. Вся контрреволюционная пресса тщилась если не сорвать, то по крайней мере оклеветать эту демонстрацию. Меньшевистская газета «Новый луч» сообщила в своем отчете, что большевистская политика, мол, здесь не при чем, а тысячи и тысячи людей вышли на улицу просто потому, что устали от войны, и какой угодно мир — единственное их желание. К счастью, в архиве сохранился коротенький киносюжет, посвященный этой демонстрации. Лозунги, под которыми питерские рабочие идут по Марсову полю, столь выразительны, что, пожалуй, не нуждаются в комментариях. Вот некоторые из них:

«Вся власть Советам! Да здравствует демократический мир!»

«Немедленный революционный суд над саботажниками!»

«Полное доверие народным комиссарам! Саботажникам... презрение народа!»

«Да здравствует социализм!»

«Да здравствует новый Интернационал!»

«Советская власть открыла путь для народов!»

Так кинокадры дают возможность разоблачить меньшевистскую фальшивку, становятся для исследователя важным подспорьем.

* Здесь и в дальнейшем даты по старому стилю.

Пора, однако, разочаровать читателя: использование кинодокументов революции и гражданской войны — совсем не такое простое дело. Просмотрите на экране ленту о 17 декабря, и вы не прочтете даже половины приведенных здесь лозунгов— точно так же, как не прочтете и текст того белого полотнища у здания питерской думы. Как это ни странно— но для кинематографистов экранная проекция обладает здесь двумя существенными «недостатками»: во-первых, быстрое движение не дает возможности выявить существенные, но мелкие детали коротких планов (а при тогдашней нехватке пленки снимали, как правило, короткие планы); во-вторых, при экранном увеличении контуры букв, не очень-то четкие и на пленке, «расплываются» окончательно. Та же беда при просмотре старых лент на модернизированном звукомонтажном столе; все-таки качество съемок почти полувековой давности не сравнить с современным.

Единственным пригодным способом исследования кинодокументов революции и гражданской войны пока остается просмотр кадров на простом монтажном столе под лупой, увеличивающей не менее чем в двадцать раз.

Если б вы знали, какое это увлекательное, захватывающее занятие! Начинаешь понимать биолога, который ищет разгадку на предметном стекле микроскопа. Открывается целый мир мельчайших подробностей, они накапливаются, дополняют друг друга и, наконец, выстраиваются в большое, единое, неопровержимое целое.

Первые годы Советской власти Маяковский называл лозунговым временем. Кинолетопись сохранила для нас сотни, а может быть, и тысячи лозунгов революции, которые еще предстоит прочесть. Однако под лупой на монтажном столе читаются, оказывается, не только лозунги и плакаты. Городская улица, заснятая на кинопленку и рассмотренная под лупой, «несет» массу надписей. Удается прочитать вывески, рекламы, заглавия листовок, газет, объявлений, таблички с названиями улиц, номера трамваев, афиши, ленты похоронных венков, ленточки матросских бескозырок, повязки распорядителей, показания уличных часов.

Все эти скромные надписи помогают исследователю ответить на самые основные вопросы: «когда?», «где?», «кто?». Ведь монтажные листы, составленные несколько десятилетий назад, служат слишком неполной и ненадежной анкетой кинодокумента. Чтобы он заговорил в полный голос, необходимо широкое привлечение материалов обычных, «бумажных» архивов, газет, справочников, мемуаров, фотографий.

Например, в монтажных листах сюжета «В дни мирных переговоров на фронте» стоит дата — 1918 год. Историк немедленно вспоминает, что советско-германские переговоры начались еще в ноябре 1917 года и, следовательно, хорошо бы проверить дату. Кадр за кадром проходит под лупой. Вот сравнительно длинный план здания исполкома V армии в городе Двинске (ныне Даугавпилс). На стене — новехонькая афиша, которую при некотором усилии можно прочесть. Содержание афиши сперва разочаровывает: в Двинском народном театре актриса Мирова решила показаться почтеннейшей публике в спектакле «Обнаженная». И наконец удача — на афише читается очень важная дата: «Воскресенье... декабря 1917 года»! Число разобрать невозможно, по-видимому, оно вписано в печатный текст от руки, но совершенно ясно, что число однозначное, то есть с 1 по 9. А дальше старый календарь дает совершенно точный ответ: в декабре 1917 года воскресенье приходилось на 3 декабря.

Итак, кадры датируются вовсе не 1918 годом, а концом ноября — началом декабря 1917 года. Найден важный ориентир, с помощью которого можно определять, какие события и какие люди запечатлены на ленте.

— Хорошо,— скажет скептик,— но какое отношение все это имеет к нашему искусству? Человеческий гений изобрел кино, а вы исследуете его так, будто это неподвижная фотография. Вы же не используете движение — основу кино.

Здесь опять напрашивается сравнение с биологией. Чтобы понять, как «устроен» живой организм, его часто приходится препарировать. Но сравнение будет неполным потому, что историк как раз очень часто использует именно динамику, а не статику изображения. Ведь целый план несет куда больше информации, чем один кадр, который действительно можно приравнять к фотографии. Допустим, план начинается кадром, на котором демонстранты несут длинное полотнище. Оно колеблется на ветру, и прочесть надпись нельзя. Можно только разобрать буквы:

«Пе... тр... дъ»

Как расшифровать?

Проходит пять кадров, и исчезают даже эти непонятные буквы. Демонстранты подходят еще ближе, ветер колеблет полотнище, и оно поворачивается к наблюдателю другими буквами:

«...етр ...ский ...атр ...зав...»

Вот так, постепенно находя и теряя отдельные буквы, мы их складываем наконец в законченную надпись: «Петроградский патронный завод». Теперь уже ясно, что в демонстрации 1918 года, посвященной памяти М. Урицкого, участвовали рабочие патронного завода. А вместе с тем у нас не было какого-то одного кадра, с помощью которого это можно было установить. Наглядна раз-

ница между кино и фотографией! Кстати, уже знакомую нам афишу из Двинска тоже нельзя было бы прочесть с одного кадра. Мимо нее все время проходят люди, и в просветах между прохожими последовательно открываются отдельные буквы.

В сущности говоря, находки такого типа хорошо знакомы исторической науке. Один источник довольно часто доходит до нас в составе другого. Так, договоры киевского князя Олега с греками находятся в составе летописного свода, а некоторые пушкинские стихи обнаружены в следственных делах декабристов. По-видимому, с «читабельным» материалом киноисточников происходит нечто подобное. Уже сейчас ясно, что этот материал является самостоятельным источником и обогащает наше представление о документальных лентах. Упоминавшийся сюжет «В дни мирных переговоров на фронте» служит хорошим тому доказательством.

В плане, запечатлевшем братание русских и немецких солдат, поддается прочтению небольшой самодельный плакатик над группой людей. На нем по-немецки и по-русски написано: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Да здравствует Интернационал!» Немецкий текст написан без единой ошибки, а вот в русском — их четыре. Можно, следовательно, предполагать, что плакат готовили на немецкой стороне — довольно существенная деталь из истории братания...

Здесь пора снова послушать кинематографиста-скептика, который давно уже просит слова.

— Я вас еще раз спрашиваю,— скажет он,— при чем тут мы, кинематографисты? Наше дело — снимать, а вы там разбирайтесь себе. Месяцем раньше, месяцем позже — какая разница?

Что можно ответить? По-видимому, у кинокамеры больше возможностей детально отображать жизнь, чем это представляется даже некоторым кинопублицистам. Если приведенные примеры заставят их придирчивее отбирать кадры, подробнее вникать в отснятый материал, то участь грядущего историка будет значительно облегчена и наш труд не пропадет даром.

А пренебрежение точными историческими знаниями уже сегодня может дорого обойтись кинематографисту. Едва ли не каждому опытному режиссеру приходилось обращаться к старым документальным лентам, так или иначе использовать их для своих картин. Это рядовое, будничное дело. И страшно даже подумать, что́ может здесь натворить человек поверхностный и торопливый, которому довольно все равно, «месяцем раньше или месяцем позже» датируется сюжет.

К несчастью, такое дилетантское отношение к киноистории проникает подчас в фильмографические справочники, и это может ввести в заблуждение даже самых солидных и опытных кинопублицистов. Известный каталог «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября», выпущенный академическим издательством в 1958 году, требует часто самой тщательной проверки. По мнению его составителей, в архиве кинодокументов хранится, например, киносюжет о том, как трудящиеся Петрограда отметили массовой демонстрацией 13-ю годовщину «кровавого воскресенья». Казалось бы, ценный кинодокумент по истории двух революций. На самом деле — ничего подобного. А произошло вот что. 5—7 января 1918 года большевики, поддержанные всем революционным народом, разогнали буржуазное Учредительное собрание. В ответ на это кучка меньшевиков вышла на демонстрацию «протеста против произвола». Годовщина 9-го января нужна была им только для маскировки. До чего они докатились, видно уже из того, что в своих лозунгах меньшевики пытались демагогически сопоставлять день «кровавого воскресенья» с днем разгона «учредилки». Все это отлично видно даже на экране. И вот такие кадры печатный каталог трактует как массовую демонстрацию трудящихся?!

Насколько мы знаем, рассмотренный сюжет пока не использовался современной кинопублицистикой. А ведь это могло случиться, и тогда возникла бы опасность крупного идейно-художественного просчета.

Разумеется, этот пример надо понять правильно. Он приведен не для того, чтобы кого-то запугать и склонить к ненужной перестраховке. Кино не только искусство и не только историческое исследование, а и производство. Поэтому смешно было бы предлагать кинопублицистам приходить в архив документальных фильмов с лупой и рассматривать целые сюжеты от кадра к кадру. В конце концов, это дело специалистов-историков. Но детально представлять эпоху, к которой он обращается, кинодокументалист обязан.

...Предстоит 50-летие Советской власти. Все шире и шире кинематографисты интересуются историко-революционными сюжетами. Все чаще машины с надписью «Киносъемочная» стоят у архивных зданий. Открытие нового в старом — что может быть увлекательнее! Это боевая, неотложная задача творческого содружества кинематографистов и историков.

В. ЛИСТОВ,
аспирант Московского историко-архивного института

Р. ЮРЕНЕВ

# «Чапаев»

Подлинное искусство порождает великие произведения, которые, будучи неразрывно связаны со своим временем, со своими поколениями, переступают границу времени и сохраняют свое значение в последующие эпохи. Кино еще слишком молодо, чтобы тысячелетиями или столетиями выверить это правило. Но кино уже настолько глубоко вошло в народную жизнь, что бессмертие лучших его произведений ощущается особенно наглядно. Советское кино уже создало шедевры, вошедшие в нравственную жизнь целых поколений людей нашей страны, да и людей за рубежом. И эти произведения, воспитывающие сознание людей сорок, тридцать, двадцать лет назад, продолжают волновать новые, молодые поколения.

Фильму «Чапаев» тридцать лет. Может показаться — немного. Но вспомните — кино вообще существует меньше семидесяти. А сколько гигантских событий пронеслось за это тридцатилетие. Построение социализма в одной стране. Вторая мировая война. Крах фашизма, расширение социалистического лагеря, появление зримых коммунистических черт. Нет, тридцать лет сегодня означают очень многое! Это целая эпоха. И великий фильм пережил великую эпоху, оставаясь молодым, волнующим, поразительным. А это — верные признаки бессмертия.

«Чапаев»— вершина советского киноискусства. К эпитету «любимейший» можно прибавить и «непревзойденный». И этот эпитет не умалит значения других картин, не войдет в противоречие с мощным поступательным движением нашего киноискусства. Развитие искусства никогда не происходит по восходящей прямой. За шедеврами часто следуют неудачи, периоды расцвета нередко сменяются кризисами. Но живая традиция, связывающая достижения разных лет и разных мастеров в единый процесс, в истинно народном искусстве всегда существует.

«Чапаев» явился продолжением лучших традиций советского немого кино: масштабности, пафоса, гармонической ясности «Броненосца «Потемкин», человечности и драматизма «Матери». Революционная масса была воспета в первом фильме, революционный герой — во втором. В «Чапаеве» герой и масса предстают в неразрывном драматургическом единстве, решая завещанную Пушкиным проблему «судьбы человеческой, судьбы народной».

В развитии советского киноискусства «Чапаев» определил целую эпоху. Это была не только эпоха полного освоения новых выразительных возможностей, связанных со звуком: овладение живым словом, музыкой, шумами жизни. Это была эпоха нового подъема драматургии и актерского искусства. Это была победа метода социалистического реализма, расцветшего в художественной практике и осмысленного теоретически.

Продолжая достижения «Чапаева», советское киноискусство поднялось до создания образа Ленина, образов рабочего-большевика Максима, кронштадтских моряков, профессора Полежаева, а также полнокровных, выражающих свое время, образов людей социализма — колхозницы Соколовой, летчика Чкалова, учителя Лаутина, «великого гражданина» Шахова. Достигнутое в «Ча-

паеве» единство народа и героя стало художественной особенностью лучших исторических образов — Александра Невского, Петра Первого, Суворова, Богдана Хмельницкого. «Чапаев» обозначил идейную, социальную и художественную зрелость советского кино, ставшего в авангарде социалистической культуры.

Не утратил своего значения великий фильм и сейчас. Он учит ясности, целесообразности, гармоничности художественных средств, вниманию к человеческой психологии, напряженному драматизму действия, сочетанию монументальности и гуманизма. Каждая сцена, каждый кадр «Чапаева» могут служить и служат творческим университетом для молодых художников кино. И главное, фильм с волнением и восторгом смотрят люди разных поколений, разных национальностей, характеров, наклонностей, специальностей и интересов. Смотрят сегодня, сейчас, смотрят так же, как смотрели десять, двадцать и тридцать лет назад.

...Он появляется, как гром среди ясного неба.

Навстречу бегущим от врага красноармейцам он скачет в фаэтоне, запряженном тройкой, с гневно громыхающим бубенцом, с пулеметом, прилаженным на откинутом кожаном верхе. В заломленной лихо папахе, с казачьей нагайкой в руке. И люди останавливаются, поворачивают, атакуют и побеждают.

Чапаев!

Герой легендарный, былинный, «из лагеря вольницы — Емельки Пугачева, Стеньки Разина, Ермака Тимофеевича»,— как писал о нем его соратник, друг и комиссар Дмитрий Фурманов. И вместе с тем близкий, понятный, почти что обыкновенный человек — Василий Иванович, плотник из волжского городишки Балакова, солдат и подпрапорщик первой мировой войны, комдив Красной Армии в войне гражданской. А в целом — народный герой современности, русский революционный герой.

Народ сложил песни и сказки, предания и были о нем. Писатель-коммунист Дмитрий Фурманов написал о нем повесть, ставшую одной из первых, любимейших и основополагающих книг молодой советской литературы.

Советское кино на пятнадцатом году своего существования создало о нем фильм, ставший одной из решающих побед социалистического реализма, обошедший экраны всего мира, навечно прославивший нашу революцию и людей, которых она подняла, призвала к исторической деятельности.

Слава «Чапаева» настолько всенародна и велика, что легенды и песни, рассказы и стихи сочиняются не только о герое фильма, но и про самый фильм. Есть, например, милый анекдот про мальчика, ходившего в кинотеатр бессчетное количество раз в надежде, что когда-нибудь не утонет, а выплывет его любимый герой, преодолеет леденящий простор реки, изборожденной фонтанчиками пулеметных очередей. Есть и высокая, легендарная быль об интернациональном батальоне имени Чапаева, сражавшемся против фашистов в Испании и возившем при штабе киноаппарат и фильм в ящике от снарядов.

А я лично могу рассказать следующее. В 1942 году глубокой осенью под Новороссийском шли тяжелые бои. И как-то под вечер в разбитый снарядами наш гарнизон приехала передвижка. На правах бывшего кинематографиста я спросил усталого киномеханика: «Что привезли?»

«Чапаева»,— угрюмо ответил он,— затрепанный в лоск экземпляр. Всюду, где трудно, меня с этим «Чапаевым» суют»...

И, сидя на битом кирпиче в развалинах какой-то конюшни, я испытал небывалое вдохновение, и гордость, и ненависть, и пафос решимости, хотя картина рвалась, свет слабел, репродуктор захлебывался. Утром началось наступление. И Чапаев в крылатой бурке, на лихом коне — верилось — наступал вместе с нами.

Фильм вышел на экраны 7 ноября 1934 года, в семнадцатую годовщину Октября. Его создатели «братья Васильевы»—Георгий Николаевич и Сергей Дмитриевич — до «Чапаева» были режиссерами малоизвестными. Один через журналистику, другой через актерскую студию пришли в кино, проработали редакторами-монтажерами несколько лет, затем, пройдя курс кинорежиссуры в экспериментальной мастерской Сергея Эйзенштейна, смонтировали документальный фильм о походе ледокола «Красин» и поставили два художественных фильма — «Спящая красавица» и «Личное дело»,—успеха не имевшие.

Намерение Васильевых сделать фильм по повести Фурманова кинематографическое руководство тех лет встретило более чем

прохладно. Тема гражданской войны казалась исчерпанной. Не имели успеха ни «Разгром» по Фадееву, ни «Мятеж» по Фурманову, ни «Разлом» по Лавреневу. На студии «Ленфильм», где работали Васильевы, уже снималась «Анненковщина», по материалу близкая «Чапаеву». Настойчивые режиссеры сначала добились разрешения делать фильм ...немым, хотя звуковая техника была уже освоена и производство немых картин быстро сворачивалось. Нужно было вновь хлопотать «о звуке». Нужно было уговаривать директоров театра разрешить актерам сниматься, но ни Хмелев, ни Ванин этого разрешения не получили. И не только организационные, но и творческие трудности пришлось преодолевать энтузиастам. Повесть, написанная в свободной манере, близкой и к дневнику и к воспоминаниям, не ложилась в привычные формы кино. Да и как решать центральный образ: возвышенными, романтическими, былинными средствами, следуя народному творчеству, или же, следуя Фурманову, средствами реалистическими, с бытовым и психологическим оттенком? А если соединить эти стилистические принципы, то как?

Работа Васильевых над сценарием «Чапаев» служит классическим образцом смелой, творческой экранизации литературного произведения.

Бережно сохранили они основные идеи Фурманова об организующей и воспитательной роли партии, о справедливости народной войны, об обреченности контрреволюционных армий. Они последовали за писателем и в трактовке основных образов. В «Чапаеве» они, вслед за Фурмановым, увидели... «качества ...самые обыкновенные, самые «человеческие», которые «отличались только удивительной какой-то свежестью, четкостью и остротой». А автобиографическому образу комиссара Клычкова вернули настоящее его имя — Фурманов и тщательно проследили, как, воспитывая в Чапаеве коммуниста, он в себе самом воспитывал полководца и бойца. Но другие человеческие образы и события повести были смело переосмыслены, изменены и даже написаны заново. Пользуясь сценарием, а также личными воспоминаниями участницы чапаевских походов, вдовы писателя А. Н. Фурмановой, рассказами и письмами многочисленных чапаевцев, архивными и музейными материалами, дневниками, письмами и заметками Фурманова, Васильевы по-своему, кинематографически решили драматическую композицию вещи. Самостоятельно построили они и сюжет, образную систему. Поэтому их сценарий стал подлинно кинематографическим произведением, широко, талантливо и новаторски использующим богатейшие выразительные возможности синтетического искусства кино, и вместе с тем новым самоценным литературным произведением.

Чрезвычайно интересно прослеживать, как, работая над сценарием, а затем и во время съемок, Васильевы очищали его от всего наносного, иллюстративного, дидактического. Много интересных фактов приводит в своей книге «Чапаев». Драматургия» (1945) И. Долинский, но особенно многозначительны факты, приведенные Д. Писаревским в сборнике «Вопросы киноискусства» за 1956 год.

Писаревский подробно описывает работу над финалом фильма. Гибель основного героя, гибель Чапаева в Урале вызывала не только конъюнктурные опасения редакторов — о нежелательности пессимистических настроений задумывались и авторы. И вот появляются различные варианты финала. Здесь и перенесение действия в современность, с показом Петьки и Анки, достигших высоких военных званий, семейного счастья, окруженных цветущими деревьями, детьми. Здесь и торжественная сцена похорон погибших чапаевцев с траурной речью Еланя, закадровым голосом Чапаева, говорящего о будущем, и наплывом современных военных кадров — танков, броневиков, самолетов. Здесь и попытка романтизировать сцену гибели Чапаева — ночь, большие волны, протяжный крик Чапаева, мерцающее освещение, трагическая музыка. Все эти варианты, кроме слащавого, с Петькой и Анкой, по-своему убедительны, решены изобретательно, талантливо. Но поиски Васильевых вели к простоте. И финал, на котором они остановились, потрясает сердца именно величием простоты. Чапаев ожесточенно борется, из последних сил плывет, но, настигнутый пулей, внезапно и тихо уходит в свинцовую, холодную, сивую воду. А чапаевцы побеждают. Широко распахнутый кадр вмещает высокое небо, широкую степь и неудержимое, победное движение конницы Еланя.

Еще Аристотель учил, что пафос подлинной высокой трагедии несет зрителю катар-

сис, очищение. Одновременно с Васильевыми к мысли об оптимистичности трагедии шел Всеволод Вишневский. Упорно, от варианта к варианту, не прекращая поисков ни во время съемок, ни в период монтажа, Васильевы искали — и нашли! — пафос революционного оптимизма и гуманистическое жизнеутверждение.

Драматургическое построение «Чапаева» полностью подтверждает горьковскую мысль о сюжете как истории развития человеческого характера. Закономерность следования событий в фильме обусловлена раскрытием и формированием характера Чапаева. Все действующие лица фильма вступают с Чапаевым в конфликт, причем каждая сцена является как бы поединком, борьбой, столкновением действующих лиц. Порой это конфликты антагонистические, непримиримые— как основная линия борьбы между красными и белыми, между революцией и контрреволюцией. Порой это конфликты между друзьями, борьба друг за друга, столкновения на общем пути к общей цели. Таковы взаимоотношения Чапаева с Петькой, которого он сурово воспитывает, растит, с Анкой, вызывающей у него сначала недоверие, а затем восторг, с Фурмановым, у которого он учится коммунистической дисциплине, революционной принципиальности и чистоте. Благодаря напряженной драматургической борьбе все действующие лица фильма динамичны, находятся в развитии, в активной деятельности. И это придает им необычайную привлекательность и силу.

В современных спорах о сюжете и бессюжетности, о «потоке жизни» и «нормативной драматургии» «Чапаев» может сказать весьма веское слово. Сторонники свободных, «дедраматизированных» композиций обычно обвиняют своих противников в узости, нарочитости, схематичности и тесноте драматических конструкций. Ни в чем этом «Чапаева» обвинить нельзя. Его драматургия вмещает в себя свободное течение эпических революционных событий, реально происходивших в действительности и показанных порой с документальной точностью. Свободный «поток» драматических событий нигде не подчиняется схеме, он нигде не иллюстративен, не ограничен никакими предвзятыми приемами. И вместе с тем он закономерен, драматургически организован. И основной закон этой организованности — развитие человеческих образов.

В № 4 журнала «Искусство кино» за 1961 год Д. Шпиркан опубликовала интереснейшие заметки С. Д. Васильева. Еще только приступая к работе над «Чапаевым», он уже ясно определил и сформулировал свои творческие принципы:

«Мы направляли все наши усилия в сторону разработки, нахождения и создания в кинопроизведении образов людей нашей эпохи, образов ярких, глубоких, сложных в своей простоте, заставляющих зрителя любить и ненавидеть, плакать и смеяться... Мы хотели показывать события, движущие людей, и людей, движущих эти события».

Все записи Васильева пронизаны мыслью об ответственности художника перед народом, об обязанности художника учитывать воздействие, которое должно произвести его творение. Отсюда Васильев приходит к мысли об «открытой партийности в пропаганде самых передовых идей человечества, идей марксизма-ленинизма. Победа там, где художник с наибольшей силой художественных средств, страстно, ярко и активно, наступательно борется за эти передовые идеи на стороне нового — с отживающим и цепляющимся старым».

Художник отлично понимал, что напряженная идейность, тенденциозность художественных произведений достигаются строгим отбором событий, что они невозможны без ярко выявленной авторской позиции. Вот что записывал он еще в 1925—1930 годах: «Съемка жизни врасплох»... Репродукция объектов такими, какими они являются в действительности. Возможно, что это поразительно соответствует требованию фактичности материала («ЛЕФ»). Однако навряд ли все же можно отрицать... художника. Это было бы самоубийством искусства, у которого одно всегда является определенным — то, что оно создается человеком-творцом. Созидающая рука мастера должна чувствоваться во всем, что хочет называться художественным произведением». И в другом месте: «Кинематографическая форма допускает неправдоподобность (ирреальность), подчеркивая ею существующее (реальное), в то время как правдоподобность, то есть то, что называют «жизнью как она есть»,— почти что недопустима на экране и часто возмутительна. Слишком правдоподобный фильм почти всегда ничтожен или антихудожествен».

Против натуралистического правдоподо-



«Психическая» атака каппелевцев

бия, за большую художественную правду — вот что одухотворяет все компоненты «Чапаева».

Замечательна речь персонажей фильма. Умный и опытный руководитель белых полковник Бороздин говорит гладко и ясно, его речь богата словарно, течет свободно, изобилует придаточными предложениями. Речь Петьки и других чапаевцев-красноармейцев отрывочна, корява, пестрит восклицаниями, придающими ей искренность и эмоциональность. Фурманов говорит спокойно, размышляя, внимательно выбирая слова, волнение прикрывает иронией, шуткой. А речь Чапаева стремительна, энергична, полна бурных и противоречивых чувств. В ней много и от резкой военной команды и от хлесткой народной пословицы, и вся она выражает кипучий темперамент, неповторимую индивидуальность героя. Яркая, насыщенная, образная речь персонажей фильма распространилась в народе в виде поговорок, крылатых словечек. И грубоватые чапаевские: «наплевать и забыть!», «врешь!.. Не возьмешь!», и ироническое фурмановское «но зачем табуретки ломать», и «красиво идут! Интеллигенты», и «карусель получается ...куда крестьянину податься?»— все это вошло в быт, в речевой обиход советских людей. Прекрасно разработанные диалоги сценария дополняются ясным, конкретным, выразительным описанием действия, дающим обильный материал для творчества не только актеров, но и операторов, художников, музыкантов.

Одержав решающую победу в области кинодраматургии, Васильевы закрепили ее великолепной режиссурой.

Они с удивительной наглядностью, свежестью и простотой решили эпизод, в котором Чапаев при помощи вареной картошки, котелка и курительной трубки определяет место командира в бою.

Сколько веселости в этой сцене! Как ощутимы в ней и простота и героика эпохи! Как выпукло обрисован человеческий характер в его революционных и национальных чертах, с полетом фантазии и с русской смекалкой, хитрецой! И наконец, с какой удивительной ясностью выражена мысль. Вот уж подлинная и научность и популярность! Сцену задушевной беседы Чапаева с Петькой они наполнили проникновенным задумчивым лиризмом, а сцену приезда Чапаева в «забузивший», взбунтовавшийся полк решили с незабываемой силой и лаконизмом. И юмор в сцене с ветеринарами, и щемящая грусть при расставании Чапаева с Фурмановым, и мрачное спокойствие свинцовой реки, поглотившей героя, и могучая патетика нарастающей конной атаки в финале — все эти и многие другие решения раскрывают тонкую, умную, реалистическую режиссуру, свободно и разумно использующую те приемы, которые наиболее ярко и точно выявляют содержание, раскрывают человеческие характеры.

А сцена «психической» атаки по праву считается одним из лучших достижений мирового кинематографа. По широкому ровному полю наступает отборный офицерский полк. Как на параде, строевым шагом, с винтовками наперевес, приближаются офицеры к позициям красноармейцев под нарастающий бой барабанов. Постепенно укрупняя планы офицеров, искусно перемежая их короткими сценками в лагере красных (Анка у пулемета, попытка бегства, пресеченная Фурмановым, замершие в ожидании бойцы), режиссеры создают впечатление неотвратимой, неудержимой силы. И вместе с тем чувствуется: это сила, рожденная отчаянием, обреченностью. Так идут не побеждать, а умирать. И когда напряжение достигает предела, тогда победоносным стрекотом Анкиного пулемета атака останавливается. Офицеры теряют строй, залегают. И еще одна перипетия перед концом: появляется

белогвардейская конница. Но не успевает она развернуться, как из-за холма, опережаемая нарастающим «ура», вылетает кавалерия красных, и впереди в развевающейся черной бурке — Чапаев! Момент потрясающей силы, невиданного накала чувств... «Психическая» атака наиболее близка к традициям «Броненосца «Потемкин» — та же массовость, тот же драматизм, то же удивительное чередование взлетов и падений напряжения, те же поразительные контрасты чувств.

Изобразительное решение фильма привлекает ясностью и динамизмом. Совместно с художником И. Махлисом режиссеры, верные методе своего учителя Эйзенштейна, предварительно зарисовали основные кадры фильма, находя наиболее скупые и выразительные композиции. Многие кадры фильма замечательны своей живописностью. Сколько динамики и простора в кадре, где Чапаев указывает пулеметчику Петьке направление огня! Сколько тревоги в мерцающем освещении и какая сдавленность, безвыходность в кадре, где Чапаев отстреливается от неожиданно напавших врагов из полукруглого чердачного окна! Но ни великолепно построенные композиции, ни прочувствованно снятые операторами А. Сигаевым и А. Ксенофонтовым русские пейзажи не делают живописность самодовлеющей, не нарушают динамичности фильма. Основное внимание в кадре всегда уделяется действующему актеру, человеку.

Музыка композитора Гавриила Попова широко использует русские народные песни, причем и мелодия и текст этих песен всегда раскрывают содержание сцены, характеры героев, их эмоциональное состояние. «Ты добычи не добьешься, черный ворон, я не твой»,— поют Чапаев и Петька в ночь перед битвой. Печальный и жестокий «Веселый разговор» звучит перед отъездом Фурманова. Перед Лбищенской катастрофой чапаевцы поют песню о гибели Ермака, как бы предсказывающую грядущую трагедию: и беспечно спящую дружину и коварно, тайно пробирающегося к ней врага. В интонациях русской народной песни написаны Поповым и нежная мелодия расставания Петьки с Анкой, исполняемая на баяне, и трагические аккорды гибели, переходящие в победоносный мажорный финал.

Музыка вражеского лагеря совершенно иная. Сложный духовный мир полковника Бороздина раскрывается через «Лунную сонату» Бетховена, подхваченную виолончелью, а затем и оркестром. Трагическая отчаянность «психической» атаки подчеркнута сухим, бездушным треском барабанов, а конный набег — лязгом, хрипом, цокотом.

Разбирая «Чапаева» с любой точки зрения, всегда видишь глубокую продуманность во всем, смысловую и эмоциональную обусловленность любых, самых мельчайших деталей, вплоть до шумов — будь то выстрелы или шаги, возгласы или звон колокольчика. Все это применено с тем тончайшим чувством меры, пропорции, гармонии, которое отличает все подлинно великие произведения искусства. И во всем чувствуются талант, вдохновение. И так как все кинематографические средства, все тонкости мизансценировки, монтажа, живописного и музыкального оформления устремлены режиссерами к единой цели — раскрытию человеческих характеров, то все они создают простор для творчества актеров.

Васильевы собрали сильный и разнообразный актерский ансамбль. В него входили и крупнейшие деятели театра — учитель С. Васильева и Б. Бабочкина И. Певцов, М. Ростовцев, и известные киноактеры В. Мясникова, С. Шкурат, Н. Симонов, и молодые актеры, имевшие уже некоторый опыт, но не свершившие еще главного, основного,— Б. Бабочкин, Б. Блинов, Б. Чирков, Л. Кмит. Для них всех работа над «Чапаевым» стала подлинным творческим подвигом. В творческой биографии Б. Чиркова рядом с Максимом и учителем Лаутиным стоит назвать эпизодический образ крестьянина-бородача из «Чапаева». Н. Симонова мы знаем не только как Петра Первого, но и как чапаевского соратника Жихарева. Все эти успехи были достигнуты напряженным трудом.

С наибольшими, пожалуй, трудностями столкнулся Борис Блинов. Значение образа комиссара Фурманова для идейной концепции фильма было решающим. И вместе с тем роль не изобиловала эффектными сценами, резкими переходами, перипетиями, которые дают актеру столь прельстительные возможности.

В упоминавшейся мной работе Д. Писаревского интересно прослежено, как сначала, опираясь на повесть Фурманова, где подробно описано чувство страха, испытанное комиссаром Клычковым в первом бою,

Васильевы драматизировали образ комиссара, показав его бегство с поля боя, его разговор с крестьянами в тылу и т. д. Все это, конечно, давало возможности и для актерской игры и усложняло образ. Но и в этом случае Васильевы оказались беспощадны ко всякого рода украшениям, усложнениям. Они искали в первую очередь идейную ясность, целостность. И поэтому отказались от эффектных сцен, проведя тему становления Фурманова-полководца глуше и тоньше, как бы на втором плане нескольких эпизодов.

И режиссеры и актер Блинов поняли, что не преодоление страха и не красота личного героизма основное в образе комиссара, а его влияние на товарищей, его дисциплинирующая, воспитательная деятельность. Поэтому в фильме результаты деятельности Фурманова заметнее сказываются на окружающих, а не на нем самом. И все же Блинов нашел и упрямую посадку головы — выпуклым лбом вперед, и милую застенчивую улыбку, и тонкую иронию, и прямой, чистосердечный взгляд — все, что сделало образ комиссара человечным и индивидуальным. За внешней скромностью ощущалась железная воля, воспитанная революционной страстностью и партийной дисциплиной.

Интеллектуально близок образу Фурманова образ пулеметчицы Анки. Ее рабочую строгость и чистоту актриса В. Мясникова показала с женственной мягкостью и обаянием. Ум и храбрость отважной пулеметчицы гармонично сочетались с девичьей стыдливостью, с озаренностью первой любовью. Ее простодушный, преданный, бесстрашный и озорной возлюбленный Петька был сыгран Л. Кмитом с юношеским пылом и непосредственным чувством. Всецело принимая весь фильм и неустанно восторгаясь им, я лично не могу простить его авторам лишь одной очевидной оплошности: смерти Петьки. Ведь образ Петьки мог бы стать живой связью героической эпохи гражданской войны с современностью. И если первоначальное намерение показать Петьку в эпилоге фильма советским военачальником было слишком внешним, прямолинейным и Васильевы справедливо отказались от него, то и смерть Петьки ничего фильму не прибавляла, а отняла очень многое.

Образ белогвардейского полковника Бороздина был подлинно новаторским и очень смелым. Васильевы и И. Певцов предпочли лежащим на поверхности приемам характеристики отрицательных героев через всевозможные пороки и уродства более сложный и тонкий способ. Они подчеркнули ум, принципиальность, проницательность и храбрость этого яростного контрреволюционера, этого сильного противника Чапаева. И тем воздали должное Чапаеву, победителю столь страшного врага. Обреченность Бороздина раскрывается в его взаимоотношениях с денщиком, дремучим в своей суровой верности казаком. Певцов и С. Шкурат с тончайшими психологическими оттенками показывают разрыв между барином и мужиком, закономерность прихода этого вооруженного крестьянина к революции и смерть развенчанного «отца-командира» от руки прозревшего солдата. Конечно, не все белогвардейцы были подобны Бороздину. Но и это учтено в фильме. Один из режиссеров, Г. Н. Васильев, ярко сыграл небольшую роль самонадеянного, пустого, злобного офицерика.

Замечательно мастерство, с которым охарактеризованы эпизодические персонажи фильма. И хитрый середнячок, пытливо «прощупывающий» Чапаева, в исполнении Б. Чиркова удивительно достоверен. И огромный, грозный Жихарев (Н. Симонов), и растерявшиеся перед чапаевским гневом ветеринары (М. Ростовцев и Э. Галь), и долговязый «партизан-бузотер» (К. Назаренко), и многие другие безымянные персонажи незабываемы, потому что в них блистают искры большой художественной правды. Они появляются на мгновение, но у каждого есть характер и судьба, за плечами каждого долгая жизнь, которую, кажется, можно увлекательно рассказать.

И весь этот сложный, кипучий мир человеческих судеб, характеров, индивидуальностей объединен, вернее, пронизан главным образом Чапаева. Можно сказать, что Чапаева играют все актеры, его образ создают все компоненты, все средства, все участники фильма. И это, конечно, не уменьшает, а увеличивает заслугу Бориса Бабочкина.

Какой огромный темперамент, какой непрекращающийся творческий порыв, какое разнообразие и вместе с тем единство, какая монументальность и вместе с ней человечность! И какая убежденность!

В основе работы Б. Бабочкина, по его же словам, «...правда, активная, горячая, пристрастная правда, которая общественное настроение делает твоим личным, интимным

Кадры из нового фильма «БРАТЬЯ ВАСИЛЬЕВЫ». Сценарий и постановка Д. Шпиркан. Операторы Н. Ренков, В. Масленников. Композитор Г. Попов. «Мосфильм», 1964





Г. Васильев и С. Васильев



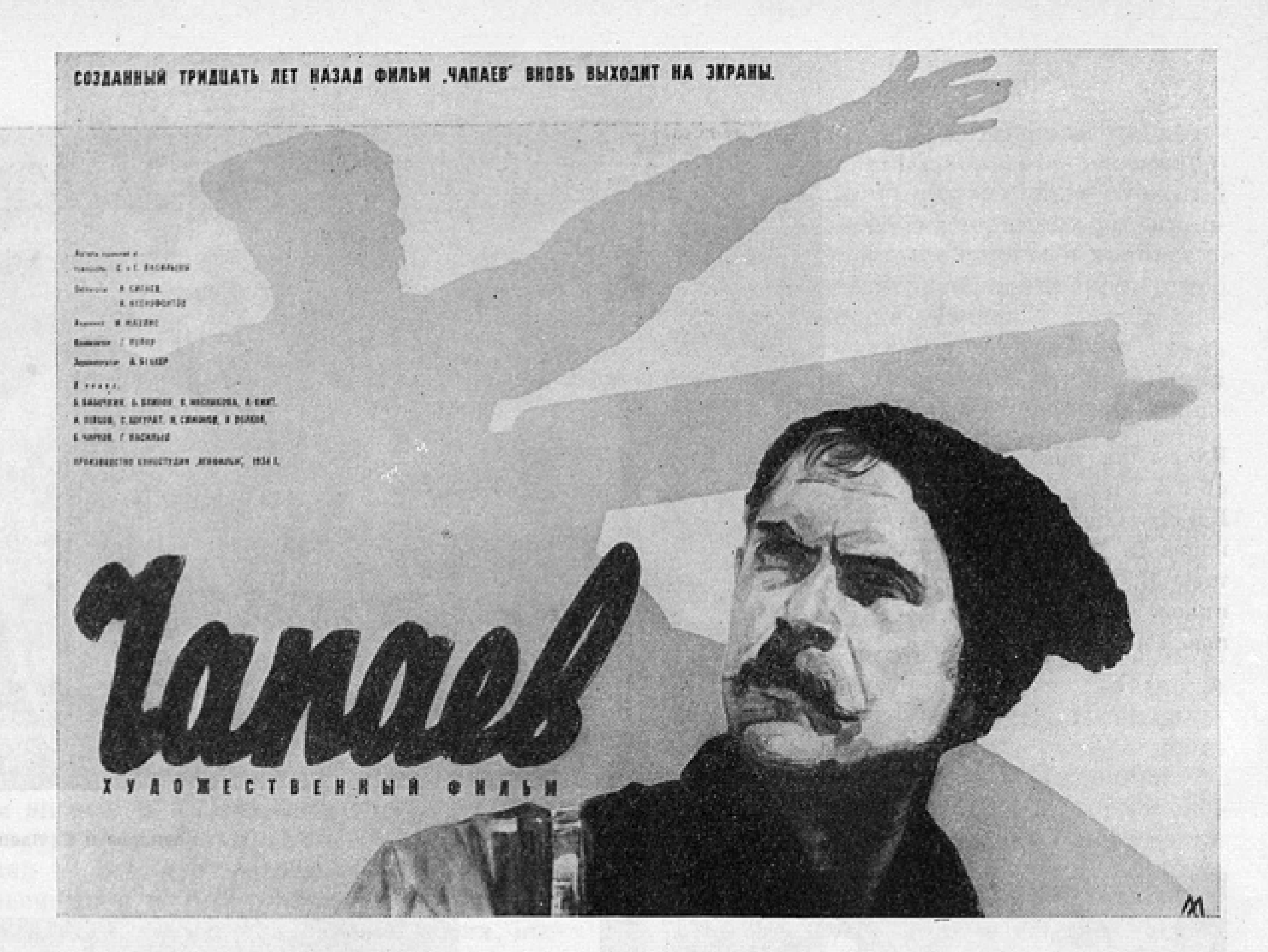
На съемке фильма «Чапаев»



А. Анджан гримирует Б. Бабочкина



Б. Бабочкин с дочерью и сыном В. И. Чапаева




**Новый плакат к фильму «Чапаев» художника М. Хазановского**



**В десятках стран был показан фильм «Чапаев». В 1964 году он вновь вышел на экраны**

**Индийский плакат к фильму «Чапаев»**

настроением, та правда, в которой ты хочешь убедить других». Именно этот активный, гражданственный пафос актерского творчества одухотворил образ.

Мы много рассуждаем, много спорим о роли актера в создании фильма, о месте актера в творческом коллективе кинематографистов. Опыт Бабочкина дает ответы на многие вопросы, дискутируемые и по сей час. Конечно же, актер — не марионетка, послушно выполняющая указания режиссера, и не маленький удельный князек, владеющий участком фильма — своей ролью — и ни за что другое не отвечающий. Нет, Бабочкин доказал, что вдохновенное творчество актера обусловлено авторским отношением и к роли и к фильму в целом. Все актеры играли Чапаева, но и Бабочкин как бы играл все роли фильма, участвовал в создании, освещении, трактовке каждого образа. Артист вложил в фильм весь свой жизненный опыт, все свое мироощущение и миропонимание и поэтому стал Чапаевым, подлинным и бессмертным Чапаевым.

Еще и сейчас критики любят подчеркивать, что сличение фотографий подлинного Василия Ивановича Чапаева и Бориса Андреевича Бабочкина в роли Чапаева дает удивительный результат: прообраз и образ несхожи! Известно, что родственники Чапаева и некоторые из его соратников поначалу протестовали против Бабочкина: непохож! Но очень скоро все они не только примирились, но и прониклись созданным им образом. Бабочкин покорил их внутренней органичностью, психологической гармонией образа. И, конечно, теперь в миллионах и миллионах сердец Чапаев живет таким, каким он показан в фильме.

Тонкая фигурка, глуховатый голос, быстрый взгляд, щеголевато закрученный ус... Это ли богатырь, легендарный народный герой? Да, именно это легендарный народный герой! Такова духовная сила, кипящая в этом стройном, сильном, стремительном человеке. И именно русский герой и революционный герой.

Образ Чапаева — это типическое выражение русского национального характера в эпоху революции и гражданской войны. И хотя бурное историческое развитие нашего общества уже сделало чапаевские времена далекой историей, Чапаев — сын своего времени — близок нам и сейчас. Он доступен, понятен нашим сердцам своей человечностью. Он поучителен и интересен своей целеустремленностью. Он величав и бессмертен своим революционным пафосом. Он народен.

Для многих поколений советских, да и не только советских, а прогрессивных людей всего мира образ Чапаева, созданный в прекрасном фильме, стал любимым, жизненным примером, маяком. И хотя до сих пор лучшие произведения «важнейшего из искусств» (Ленин) не изучаются в школах, хотя из-за просчетов и причуд нашего кинопроката встречаются молодые советские люди, не видевшие (да, да! И таких немало!) «Чапаева»,— я уверен, что скоро узкопленочное кино, телевидение и прокат сделают возможным индивидуальные просмотры кинокартин и лучшие произведения советского кино войдут в наш обиход так же естественно, прочно и незаменимо, как стихи Пушкина и Маяковского, проза Толстого и Шолохова, картины Репина и Сурикова, музыка Чайковского и Прокофьева. С гордостью заявляем: у нас есть фильмы, достойные этого.

Обращение к творческому опыту «Чапаева» особенно плодотворно и необходимо сейчас, когда искусство социалистического реализма противостоит модернистскому, декадентскому искусству перед глазами всего мира, всей человеческой культуры XX века. Монументальность, героика и гуманизм «Чапаева», его правдивость, драматичность, многокрасочность и, главное, его коммунистическая идейность должны служить критерием в борьбе с тенденциями дегероизации, безыдейности, расслабленности художественных средств и презрительного пренебрежения чувствами и запросами зрителя.

Пусть тридцатилетний юбилей народного фильма, пусть новый выпуск его на широкий экран укрепят в нашем искусстве чапаевскую традицию, станут подлинным торжеством искусства человечного и правдивого.

---

«ЧАПАЕВ» БУДЕТ ЖИТЬ КАК ВЕЛИКАЯ И ВЕЧНО ЖИВАЯ НАРОДНАЯ ЭПОПЕЯ; ОНА ПОЛНА ОГРОМНОГО СОЦИАЛЬНОГО ДЫХАНИЯ, ПОСЕМУ ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ НЕПРЕХОДЯЩЕ».

М. ГОРЬКИЙ

Чапаев — Б. Бабочкин



Петька — Л. Кмит,
Анна — В. Мясникова

Фурманов — Б. Блинов,
Чапаев — Б. Бабочкин

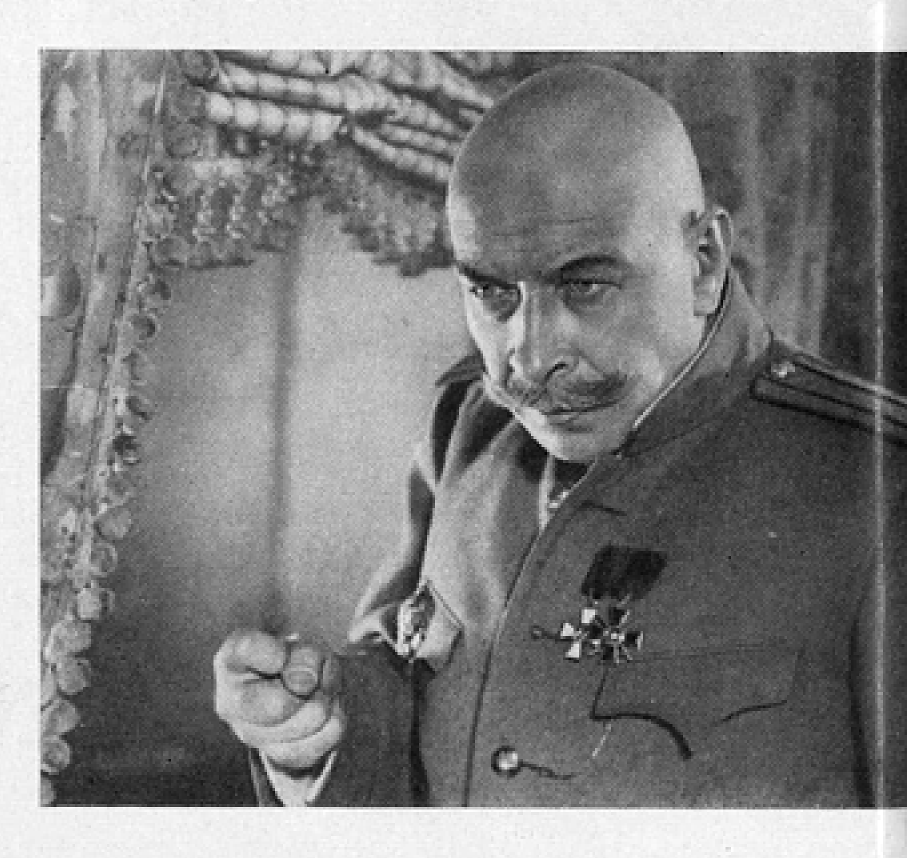


Петька — Л. Кмит, Потапов — С. Шкурат



Анна — В. Мясникова

Полковник Бороздин — И. Певцов





Крестьянин — Б. Чирков

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

# Рассказы о том, что прошло

## 1

Задача, поставленная М. И. Ромму и мне перед нашей совместной работой над сценарием «Мечта», была в аннотации сформулирована так: «Воссоединение западных белорусов с их восточными братьями. Судьба белорусского крестьянства в панской Польше. Помещичий, капиталистический и чиновничий гнет на фоне обнищания трудовых масс».

Руководствуясь этой аннотацией, мы поначалу стали писать о польском помещике, аграрных волнениях и разоренной крестьянской семье. Мы даже думали показать в одной из линий сюжета тяжбу крестьянина с землевладельцем, обнажив этим механику действий классового суда и власти шляхетского государства.

По нашему первому замыслу, девушка Анка, дочь обнищавшего хлебороба, уходила на заработки в западнобелорусский город. Мы долго решали — какое ей дать городское занятие. Прачка? Швея? Проститутка? Но вот однажды после нескольких чашек черного кофе с весьма популярным в то время печеньем «Ленч» вдруг всплыл перед нашим умственным взором вечерний встревоженный Белосток и вывеска меблированных комнат «Мечта» со всеми услугами».

Прислуга в «Мечте»! Едва пришла эта мысль, едва мы в помыслах побродили по меблирашкам, как сразу почувствовали, что вся наша тема, столь обширно очерченная в аннотации, решалась в одной «Мечте» и нет нужды ни в помещике, ни в шляхетском суде, ни в армии, ни в панских министрах. От первого замысла осталась только девушка Анка, отлично сыгранная Е. А. Кузьминой.

Как я уже писал, вспоминая о «Машеньке», то было время, когда наша кинодраматургия стала несколько отходить от теоретического и практического принципа, согласно которому драматургия масс, охват масс, монументальность в изображении общественных, политических и социальных явлений считались единственным способом отражения жизни, достойным советского киноискусства. (Во избежание неточного понимания моей мысли хочу повторить то, о чем уже говорил не раз: разумеется, ни я, ни мои друзья ничего не могли иметь против монументализма, однако приходилось доказывать, что это *не единственный* способ отражения действительности...) Я уже вспоминал о походе «камерников» на твердыни «монументализма». Но победы носили характер частный, они касались только отдельных, малых, приватных тем. Можно было победить в сражении за «Машеньку»— ведь дело касалось всего лишь девчонки-телеграфистки, но когда дело шло о судьбе панской Польши — тут уж всякий отход от движения жизни, жребия масс казался невероятным.

И все же мы решили идти на такую невероятность. Мы полагали, что сможем доказать, что даже в столь важном, большом политическом и социальном фильме достаточно одного спесивого пана, стирающего в лоханке на чердаке свои единственные носки, чтобы обнаружилась самая сущность шляхетской Польши, чванной и нищей, и точно выразился ее облик — грозный, пустой. Мы защищали позицию, согласно которой мадам Скороход и ее постояльцы способны рассказать о мире купли-продажи не менее страшно, обширно и глубоко, чем метод массовых обобщений. Нам представлялось, что повесть об инженере, торгующем яблоками и фруктовой водой, а также жизнь крестьянской девушки Анки, посланной в город на заработки, будут достаточно красноречивы.

---

Продолжение. Начало см. в № 10 и 11 за 1963 год и в № 4 и 6 за 1964 год.

Другими словами, мы стояли на том, что в меблирашках «Мечта» живет, ссорится и играет в лото все то, что достаточно для большого политико-социального фильма о гнете помещиков, буржуа и чиновников в Западной Белоруссии на фоне обнищания масс.

Итак, «часть вместо целого». Принцип, конечно, не менее древний в искусстве, чем всякий иной. Однако все обусловлено местом и временем. В те дни именно этот метод работы над крупной общественной темой был неожидан и — скажу храбро! — нов.

Но для того чтобы он показал всю свою силу, надо было совсем по-иному работать над действующими лицами фильма. По принятому тогда обычаю, каждый персонаж наших фильмов на зарубежные темы должен был выражать собой как бы некий социально-политический знак: один — знак сознательного рабочего, другой — несознательного, третий — интеллигента, близкого к пониманию, четвертый — интеллигента, далекого от понимания, пятый — фабриканта, играющего в реформы, шестой — помещика, что мягко стелет, да жестко спать, и т. д.

Часто фильм был как бы каталогом знаков: «А что отображает икс?», «А что вы хотели выразить игреком?» Поистине это был мир абстракций, который превозносился, как реализм.

Я не решусь утверждать, что мы с Роммом сумели полностью отойти от такой алхимии. Но могу утверждать, что всеми силами пытались уйти. Едва попав в меблирашки «Мечта», мы стали писать то, что хотелось писать. Мы писали взахлеб, совершенно не помышляя о том, кто кого представляет — сколько тут либералов и консерваторов, интеллигентов в слоновой башне и фабрикантов, есть ли тут социал-предатели и отражен ли милитаризм. Мы работали, освободив себя от подсчетов, прикидок и оправдательных документов, выраженных в репликах или немыми средствами, но предъявив себе требование, тоже, конечно, достаточно древнее, однако существенно важное по тем временам: человечней и вглубь! Каждый образ мы старались выразить всей посильной нам сложностью красок, всем доступным нам пониманием того, сколь много разного и глубокого в том, что кажется столь простым.

Писали, иронизируя, но и сострадая.

Сострадая не только Анке, но и мадам Скороход, и блудному ее сыну, и невесте, взывающей к женихам, сострадая в некий момент даже чванному Комаровскому — нищему пану, надменно, жалко и безнадежно пытающемуся выплыть, не захлебнуться.

Когда все это написалось, прочлось, улеглось и прочлось еще раз, мы окончательно и вполне утвердились в мысли, что тема, заданная нам, решена — тема Польши 30-х годов, ее политической безысходности, социального тупика и полной необходимости в коренных переменах и переустройстве всей ее жизни. Мы утвердились в мысли, что сделали все нужные обобщения, но не путем аллегорий, а исходя из путей человеческих, пахнущих городом, площадями, «Мечтой», ее пансионным чадом, прахом ее занавесок и плохо проветриваемых одеял; что сложилось все это не по правилам арифметики, а по принципам интеграции, самым непостижимым в искусстве.

Да, нам казалось, что мы осуществили все предписанное аннотацией, но нас упрекали в том, что мы не осуществили ничего. Чем кончился этот спор? Ничем. Его стерла война. Однако для ясности (позволю себе подчеркнуть еще раз!) необходимо отчетливо помнить, что то, что кажется очевидным сейчас (да и то далеко не всем), казалось тогда многим блужданием, качанием, уходом от коренных установок.

Мы с М. И. Роммом написали кроме «Мечты» еще три сценария: два поставлены («Человек № 217» и «Убийство на улице Данте») и один не поставлен («Крах»). Этот «Крах» так и лежит в архивах.

Работали мы с Роммом легко — ни с кем не работалось мне так сподручно. Сценический дар у Ромма велик, эпизод выстраивался как-то вдруг, незаметно, да и диалог, который мы с ним сочиняли наперебой, тоже не представлял обычных затруднений.

Я благодарен судьбе за эту работу.

Премьера «Мечты» состоялась через несколько дней после начала войны. Над Москвой на разных высотах ходили наши сторожевые самолеты, стены сотрясались от гула моторов, и зрители больше поглядывали на потолок, чем на экран. Не думаю, чтобы рассказ о мадам Скороход и ее постояльцах произвел на них хотя бы малейшее впечатление. Во всяком случае, после конца картины все быстрехонько разошлись. Не было подобающих случаю поощрительных слов, обращенных к авторам, ободряю-

щих рукопожатий и многого прочего, полагающегося по ритуалу. Авторы остались одни, втайне надеясь, что кто-нибудь еще все же явится и скажет что-нибудь о картине. Но никто не являлся, «Мечта» была уже по ту сторону жизни, повернувшейся круто и разом. Возникала совершенно другая жизнь.

Через несколько дней я был призван в армию, получил две шпалы интенданта второго ранга и стал военным спецкором газеты «Красная звезда». А еще через несколько дней в первый раз поехал на фронт в редакционной машине.

## 2

Промелькнули дачные поселки. Здесь все еще шло своим летним, дачным, спокойным чередом: висели гамаки, пестрели занавески на окнах, сушилось между высокими соснами стираное белье, стояли велосипеды, прислоненные к столбам веранд, и дети, вымытые и причесанные, в сандалиях на босу ногу, играли в привычные игры: девчонки в куклы, мальчишки в солдатики.

Было раннее утро, дачники-служащие торопились в город, размахивая портфелями. В ларьках еще можно было купить макароны. Лодки лодочной станции еще качались возле причала на узкой, светлой реке, и рыболов в круглой шляпе еще закидывал свою удочку под свежим, прохладным солнцем.

Но за Вязьмой, в селе, где мы остановились из-за легкой поломки, мужчин уже не было: ушли на войну. Работали женщины — споро, ловко, спокойно. Им помогали мальчишки-подростки, отчаянно дымя самокрутками. «Урожай небывалый,— сказал нам председатель колхоза,— вот и управься без мужиков!..» Одна из женщин спросила нас: «Правда, немец за Оршу зашел?»

Но другие женщины посмеялись над ней.

На закате мы свернули с шоссе и проехали несколько километров влево, ища ночлега. Маленькое сельцо, вечеревшее возле речки, показалось нам подходящим для нашей первой ночевки. Мы спросили, где председатель.

— Ну я председатель,— сказал невысокий мужчина в ситцевой пестрой рубахе и сапогах, когда мы подошли к группе людей, стоявших на сельской площади.— Ко мне? По какой заботе?

Мы отрекомендовались газетчиками из Москвы и попросили ночлега.

Он повел нас по улице, полной обычных вечерних шумов: бормотали гуси, гремели ведра, перекликались коровы. Пахло молоком.

— Ну что там, в Москве?— спросил он нас, мельком кивнув куда-то, как можно было понять — на восток.

— Ничего.

— Спокойно?

— Спокойно.

— Вот и ладно!— сказал он, взглянув на нас опять-таки мельком и вкось.

Мы вошли в правление, остро прокуренное, с большим южным кустом в кадке, с графином и полоскательницей на длинном столе, с плакатами, изображавшими сильных, светлых, счастливых людей с детьми на руках и с букетами полевых цветов. Много точно таких же правлений видел я до войны и долго после войны.

На столе лежали связки колосьев.

— Невиданный урожай,— сказал нам председатель не то с грустью, не то с укоризной.— Так, значит, в Москве спокойно?

— Спокойно.

— Ну-ну... А только что приезжал тут с фронта один шофер, говорит...

— Мало ли что говорят.

— Говорят, верно, много... Закурить есть?

Он включил радио, привычно поймал Москву. Передавали отрывки из оперетт: «Частица черта в нас!..»

Вошел колхозный сторож-старик. Сказал председателю:

— Митрич!

— Чего тебе?

— Сейчас народ ехал. Дальние. Говорят, что немцы уже под Витебском.

— Где?!

— Да под Витебском же-ж...

Мы так и обмерли. Глухо и длинно зазвонил телефон. Председатель бросился к трубке. Связь была превосходная, и мы слышали каждое слово. Кто-то сухо и неторопливо выговаривал председателю за то, что до сих пор от него нет сведений о количестве удобрений под озимые и о числе трудодней за июнь. Потребовались еще и другие сведения, и председатель вынул из шкафа сшивки и, водя по странице пальцем, долго и тщательно диктовал цифры. Под конец, однако, спросил:

— А как там, товарищ Семенов, дела на фронте?

И было слышно, как по ту сторону провода товарищ Семенов сказал:

— Ты вот что... Ты лучше заявку на химикалии не прохлопай. А на фронте все в норме, и без тебя есть кому думать.

Председатель положил трубку и, может быть, потому, что стало стыдно ему за свое малодушие, или потому, что давно отдымили цигарки, сухо проговорил:

— Ночуйте тут, на столах. Тюфяков у нас нету.

Перед сном мы вышли на улицу. Возле клуба с огромным висячим замком на двери собралась молодежь. Танцевали. Мужчин тоже уже не было — ушли воевать. И тоже вовсю дымили цигарками пареньки лет четырнадцати. Девки разбирали их нарасхват: «Мишка, идем, сопляк, танцевать!..» Поодаль от танцев, ближе к пахнувшей илом ночной реке, играла гармошка, и хор девчат печально кричал: «И совсем от любви обессилев, в грудь воткнул девятнадцать ножей...»

Мы пошли спать. Погасили свет. Опять пришел старик сторож.

— Председателя нет?

— Нет.

— Где же он подевался?.. Проезжали военные на грузовике, говорят немцы уже за Витебском.

Он ушел, мы включили радио. Слышен был только дальний треск разрядов: Москва на сегодняшний день закончила радиопередачи.

Утром на полпути к Смоленску повстречался нам первый, но страшный отблеск войны. На шоссе, заполнив всю его ширину, показалось стадо. Коровы, худые, с каким-то диким, ошеломленным взором больших, странных глаз, мыча, то и дело пытаясь свернуть с дороги, шли на восток. Вели их старик пастух да девочка лет двенадцати за подпаска. Это было стадо одного из колхозов близ Рудни, угоняемое от гитлеровцев...

— Ой, ребята,— сказал нам пастух, попросив табачку.— Здоров немец, силен самолетами... Надысь Смоленск разбомбили.

— Идем, Федотыч, хватит тебе болтать,— проговорила девочка.

— Ну а наши как?— спросил я.

— Наши-то?— отозвался старик, лизнув самокрутку.— Наши, что говорить, герои! Только против самолетов тоже, брат, не попрешь. Как начнет сыпать — свету божьего не захочешь. Ловок Гитлер!

— И все ты неправду, Федотыч,— сказала девочка.— Наши ихние самолеты бьют. И танки ихние бьют. И вообще. И пойдем, хватит тебе...

— Идем, идем, — отозвался старик, — Бьют! Чтой-то я не заметил.

И словно встреча эта была неким вступлением к войне, вскоре дорога заполнилась другими стадами, загудела телегами и повозками с беженцами. Скрипели колеса, качались увязанные пожитки, мелькали клети с курами, томившимися от жажды, а позади, привязанные к задкам, брели овцы, все время тянувшиеся к другим овцам. Так в первый раз увидел я этот исход из обжитых мест, народ на дорогах, этот табор детей, стариков и женщин в пыли, шуме, скрипе, под июльским солнцем, не дававшим пощады. И в первый раз услыхал, как взревел из-за леса фашистский самолет и на бреющем полете дал долгую пулеметную очередь по телегам. Потом кинул бомбу. И еще раз вернулся по кругу, и снова дал очередь, и опять кинул бомбу. Лежали вздыбленные телеги, исхлестанные стулья, матрацы, сундуки, тихо, слипаясь, стекала откуда-то кровь на асфальт. И тощий старик в рубахе, выбившейся из штанов, что-то кричал неизвестно кому — тонко и страшно.

В полдень мы были в Смоленске, побитом бомбежками с воздуха. Там мы узнали, что немцы действительно взяли Витебск. А через сутки был взят Смоленск. Несколько дней провели мы в частях, подтягивавшихся с востока к Днепру, и на обратном пути снова приехали на ночь в колхоз, где уже ночевали однажды. Теперь мы легли спать во дворе на телегах, воздевших оглобли к звездам. Пришел покурить председатель — ему не спалось. Спросил о том, о чем спрашивали все:

— Ну, как на фронте?

— Неважно.

Он крякнул, скинул с губ щелчком окурок и закурил опять.

— Давно председателем?— спросил я.

— С тридцатого года, с самого основания. Тоже сначала кружили, не разберешь, а потом, гляди, какой колхоз выстроили!

Он помолчал, дососал окурок, скинул щелчком и в третий раз закурил.

— У нас ведь как?—сказал он.—Сперва наворотим невесть чего, а после — совсем другой коленкор!.. Что в мире, что на войне...

Небо было ясное, звездное, и все кругом тихо и безмятежно — ни смерти, ни гибели на тысячи километров кругом. Потом в тихом воздухе появился какой-то иной свет— дальний свет нового дня; оглобли стали

вдруг фиолетовыми, а затем зелеными, но тут я уснул и уже не знаю, что было с оглоблями после.

Проснувшись, пошел в правление. Усатый, невысокий и коренастый председатель вел разнарядку — давал бригадиршам задания на сегодняшний день. Бригадирши ушли, вошел уже знакомый нам беспокойный сторож, сказал:

— Проезжали сейчас одни... Штатские... Говорят, немцы в Козькове.

Председатель взглянул на нас: Козьково находилось в шестидесяти километрах отсюда и уже на восточном берегу Днепра. Бормотнул телефон, и я слышал, как свежий, утренний голос раздельно и веско говорил:

— Председатель? Чего не прислал заявку на сбрую? В план вас включили, а заявки нет... Если до завтрего не пришлете, вычеркнем. Слышишь аль нет? То-то же!

Так началась для меня война.

## 3

Мы поселились при штабе Западного фронта, в местечке Касня, в лесу, где раскинулся лагерь газетных работников, приписанных к штабу. Жили в палатках — человек по пять журналистов, прозаиков, кинематографистов, поэтов и карикатуристов в каждой.

Немецкий «блиц» был остановлен километрах в ста на запад от Вязьмы, и хотя объяснения этому были разные — важно было одно: пришла передышка. Была она очень невелика, но с ней вместе пришло нечто новое.

Это новое было новым ощущением войны. Фронт остановился, и народное сознание, взбудораженное неожиданными и удивительными успехами немцев и непонятными формами ведения ими войны, тоже как бы перевело дух и словно живое существо после неотступного преследования и необходимости жить только этим преследованием стало прислушиваться и присматриваться. Запахло свежеспиленными деревьями для накатов, в землянках и блиндажах пошел дух махорки и сена, солдаты строгали, чинили, что-то прилаживали. И всюду стоял спокойный запах летней земли и рабочего человека. А то прибегала на миг Машурка (или Сашурка) с узла связи — шустрая, русая, со вздернутым носом; тогда в ловкой и ласковой перекидке словами и вовсе стушевывалось то необычное, страшное, что возникло с войной... Получилось, что во всегдашний ход жизни вошла война, однако жизнь, взметнувшись на миг под свирепым ударом, обтекла ее вслед за тем своей плотью, дыханием, вместила ее в себя и потекла вновь, пусть измененная и опасная, но жизнь. Смятенное сознание успокоилось. И оглушенная душа постепенно и неотвратимо утверждалась в том понимании войны, которое всегда было свойственно русскому человеку: война без позы, рисовки, чванства и похвальбы, война, которая тоже жизнь, тоже день и ночь, ненастье и солнце, сон и бодрствование, тоже дело.

...Итак, мы, газетчики, жили в лесу, питались в штабной столовой, выезжали на фронт, посылали в редакции телеграммы и очерки и по вечерам собирались со всех палаток и читали вслух стихи и рассказы, а потом спорили о войне, о науке, о кинокартинах и о том, воспитала ли наша литература стойкость в юношестве или, напротив, расплавила эту стойкость властью розовых своих снов.

В мою задачу сейчас не входит рассказ о войне, о том, что я видел в те годы, кого повстречал, где был, о чем думал. Это задача другого раздела книги воспоминаний.

Здесь же, на этих страницах, я хочу вспомнить лишь то, что имеет касательство к киноискусству. К моей профессии сценариста.

Я буду говорить о сценариях. И вразрез обычаю — не о тех, что написаны мной, а о тех, что не написаны мной во время войны.

К концу первого лета началось наше недолгое наступление на Западном фронте, мы захватили небольшой городок. Пришел из редакции телеграфный приказ написать очерк о комиссаре Копаеве, награжденном орденом Ленина. Командир его батальона был убит, он принял командование и штурмом взял ключевую позицию. В армейской газете сообщались подробности о том, как в момент штурма после гибели командира Копаев умело расположил боевые порядки и продолжил атаку, несмотря на прицельный огонь врага. На подходе к окопам противника он поднялся во весь рост, метнул гранаты и увлек за собой батальон, который смял гитлеровцев и отбросил их.

В газете был помещен портретный рисунок Копаева: армейский художник изобразил его в полный рост, с гранатой в руке, в отлично пригнанной гимнастерке, с широкими и радостными плечами. По правде

сказать, уже к тому времени я кое-что уразумел в войне и знал, что смерть есть смерть и перед ее лицом человек, даже самый храбрый, ведет себя скромней, чем в рисунках. Впрочем, в жизни бывает все.

Вместе с нашим редакционным фотографом я отправился в штаб Н-ской армии, оттуда — в дивизию, затем в полк. Штаб батальона, куда мы приехали, помещался в одном из домишек на окраине городка. Возле стола командира на шинелях, расстеленных по полу, спали бойцы, на примусе лопотал чайник, а на комоде играл граммофон с зеленой разбитой трубой. С печи соскочил приземистый, щуплый военный, и, озадаченный незатейливым его видом, я все же отметил схожесть его с бравым портретом в газете.

— Товарищ Копаев?— спросил я.

Это был он. Я показал ему документ, мы влезли обратно на печь. Копаев начал рассказ о штурме. Говорил он спокойно, с закуриванием, обуванием, с отвлечениями по делам командования, но все отчетливей и живей становился мне действительно геройский характер этого дела. Столь же ясно было заметно, что Копаев с охотой и гордостью щеголяет военной терминологией.

Я спросил:

— Простите, вы, разумеется, кадровый?

Он покачал головой.

— А кто же?

Он подумал.

— Да так, коммунист,— сказал он.— Итак, фланкирующий огонь боковых долговременных точек...

Я кое-что записал, а потом комиссар предложил мне пойти посмотреть захваченные нами немецкие окопы. Фашистские укрепления, взятые батальоном Копаева, шли по гребню холма и состояли из блиндажей, землянок и окопов. Немцы перетащили сюда все, что попалось им под руку в местных домишках: стулья, кровати, комоды, лоскутные одеяла, бочки из-под капусты, фикусы, даже портреты в рамах, изображавшие бородатых мужчин с цепочками по крутым животам и круглых, в высоких прическах женщин.

Копаев шел рядом с нами, рассказывая о ходе сражения, и все напирал на военные термины, и снова было заметно, что пускает он их в оборот не без удовольствия, даже как бы со щегольством. Время от времени он задерживался в землянке или блиндаже и привычной хозяйской рукой вдруг бегло прилаживал отвисшую дверцу комода или, пристукнув ладонью, вгонял в пазы отошедшую доску стола: бегло, но по-хозяйски. Редакционный фотограф трещал затвором фотоаппарата, то взбираясь под потолок, то падая на колено,— такой материал шел в газету впервые: фашистские блиндажи с полной меблировкой.

— Товарищ комиссар, а кем вы работали до войны?— спросил я.

Он сел в дырявое кресло, где-то прихваченное гитлеровцами, закурил, помахал спичкой. Кем он работал? В районе. Парторгом завода? Был. Парторгом мелиораторов? Был. На посевных, уборочных и заготовках? Да. По лесосплаву? Да. В системе финорганов? Был. Районный масштаб — кидали, где узкое место. Жены нет, холостой, вот и отряжали, куда жены не ехали.

— А почему не женились?

Мы еще походили по укреплениям.

— Да не влюблялись в меня,— сказал он и, как мне показалось, без шутки,— правда, раз на курорте приглянулся одной. На лодке с ней плавал, в кино ходил. Робко, знаете, так, по-районному...

Мы взошли на высотку, подышали синим осенним воздухом.

— А там вышел срок, выбыл с курорта,— сказал он.— И вот до самой войны в районе без выезда... Видите тот лесок? Боевые порядки, сосредоточившись на исходных позициях...

На обратном пути я сразу подумал, что надо бы сделать сценарий о комиссаре Копаеве. Показать всю его жизнь. Так — коммунист. Из района. В житейском, партийном и советском разрезе.

Мне подумалось, что следует показать с экрана, как стал на войне Копаев героем. И показать, что это не чудо, а закономерность. Сделать этот сценарий так, чтобы открылась вся сила таких, как он, из района, встающих сотнями тысяч по утрам, расходящихся по полям, конторам, заводам и где-то в немыслимых хлопотах, телефонных звонках, разъездах, собраниях и внушениях сверху слагающих все.

Я представил себе, что было бы вообще интересно написать ряд сценариев под названием «Штатские на войне». И начать этот цикл с Копаева.

Монография о Копаеве. О том, как кидали его по узким местам. О том, где он жил, кого повстречал, о чем размышлял, чего

добился, а чего не достиг; что любил, а чего не любил, сколько ни инструктировали его; о телегах, машинах и бричках, где трясся, о комнатах, где ночевал в пути, о кепке его и сапогах и о том, на что он надеялся в своей жизни, и о том, на что уже не надеялся; и как однажды вызвал его в райком секретарь и сказал: «Что же ты, брат? Ты почему о́ себе не напомнил? Пять лет без отпуска! Это загиб, брат, загиб. Бери путевку, езжай, загорай, имеешь полное право!» И как потом, когда вернулся Копаев из солнечных мест, покатавшись на лодке: «Завидую,— сказал секретарь.— Сто лет не бывал на юге... Так вот. Райфо ты наладил. Хотим, друг Василий Кондратьич, чтобы ты подтянул сейчас стройку шоссейных дорог».

И о многом другом в пути его и оседлости, пока не призвали его на войну и он совершил геройство, словно бы даже вдруг, как бы без корня, будто бы невзначай. Пусть будет в этом сценарии много разных людей, много встреч и крупных, впрямик, разговоров, пусть идут боковые линии, хотя бы не получилось той стройности в фабуле, которой мы добивались в «Мечте»: жизнь Копаева как она есть, история жизни, сердца и мысли, эпоха, выраженная в районных делах, по узким местам.

Так — коммунист. Штатский в великой войне и в огромном мире.

Поздней осенью я попал в Москву, пустую, эвакуированную, с тусклыми лампочками в метро, с заградительными ежами, в огромный город, где люди на ночь старались быть вместе, словно сбивались в клубки, и тут уж так говорили обо всем на свете, как давно, по тем временам, чурались говорить.

А попав в Москву, отправился в большой дом в Гнездниковском, где сколько помню себя, всегда помещалось руководство киноискусством, невзирая на превратности судьбы. В те дни этот дом на три четверти пустовал. Руководящих работников было мало — трудно даже поверить сейчас, как их было мало тогда. Почти сразу вы попадали в решающий кабинет.

В одном из таких кабинетов я рассказал мой замысел о Копаеве.

Товарищ, выслушавший меня, был решительным, опытным, умным работником, отлично знавшим весь тонкий ход движения дел. Плохо было лишь то, что этот решительный человек ничего не решал в серьезных делах кино и лишь с большим умением ждал, пока дела не получат оценки и завершения «сверху». А так как ждать этого приходилось тогда порой очень долго, то все сводилось к умению не показать, что ждется решение и действовать так, чтобы не обозначить ни «да», ни «нет», не обнадежить, но и не подкосить.

Однако дело мое было так ничтожно и так легко разрешимо, что тот, к кому я пришел, немедленно дал ответ. Он сказал, что мой замысел никуда не годится, потому что ставит в центр человека тусклого, со странной и грустной судьбой. К чему вся эта районная одиссея, которая отражает не радость деяний и подвигов, а только лишь трудность их? Это не коммунист, а одиночка-страдалец. Экрану нужны сила духа, сила примера, полет.

Я возразил, что именно в жизни Копаева вижу беспримерную силу духа, бескрайнюю преданность партии и высокий полет, что вижу в нем не страдальца, а подлинного героя, корни которого в самых глубинах нашей советской, партийной, народной жизни; что истинная героика именно тут, в этом коммунисте такой обычной и неприметной районной судьбы. Я так распалился, что локтем едва не сбросил чернильницу со стола, впрочем тут же поставив ее на место.

Однако мой собеседник был холоден — всякое видели эти стены. Он сказал, что, во-первых, не следует противопоставлять коммунистов районных другим; что не следует, во-вторых, противополагать призванных в армию штатских тем, кто состоял до войны в ее кадрах; что, в-третьих (и тут был конец разговора), весь этот мой замысел есть нежелание поработать над подлинным образом героя, дать факт беспримерного мужества, которое всегда радостно и зовет вперед; он сказал, что советует мне не спорить, не горячиться, а продумать его слова и убедиться в своей ошибке — в противном случае мне будет трудно, да и невозможно работать в советском кино.

Я ушел с Гнездниковского, уехал на фронт, продумал его слова и выбросил замысел о Копаеве из головы. Но не убедился в своей ошибке. Напротив, волей-неволей в течение всей войны все возвращался мыслью к Копаеву. И с каждым годом все четче, уверенней видел, что мой Копаев — правда войны, ее святейшая правда.

Да, главной фигурой социалистического

искусства не может не быть герой — конечно, в самом широком смысле этого слова. Но его нельзя изготовить по рецептам привычной фармакопеи. Напротив, он должен быть начисто непривычен. Каждый раз.

Им может быть только тот, кто вскормлен всей сутью автора, взошел из его ядра. Только такому герою доверит художник свой глаз и свои слова. В искусстве герой, захвативший штурмом окопы врага, непохож на другого героя, захватившего штурмом окопы врага, настолько, насколько его художник непохож на другого художника. Иначе это рутина героики, но не живой, горячий огонь ее.

Копаев мой. Приметный он или неприметный — он мой. Пусть не отмечен он твердым характером и смелой судьбой — он пришелся как раз по мне. Я знаю о нем все: как он обедает, шутит, спит, говорит с людьми; знаю майку его, штаны и галоши и летний брезентовый пыльник и рыжий тулуп зимой; и то, о чем думает он на ночевках, когда стучат в темноте часы и круто храпит хозяин; и как бросают его по узким местам и как послали его на курорт и он жил в доме отдыха на холме над бессмертным морем; и все уборочные, и посевные, и лесосплавы, и все болота, которые он осушал. И знаю, как осушал.

Да, есть другие герои, они удачливей, мужественней, умней, горячей. Они крупней, отважней в своих гражданских или военных замыслах. Но я не мог бы о них написать: они не мои. Копаев мой. Годами он рос во мне, я готов отдать ему все, что прожил, увидел и передумал. Я вижу его всего. И знаю, как из всей этой сутолоки, тарантасов, ночевок, тулупов, калош, посевных, бросаний по узким местам и быстрых осенних туч над дорогами сложилась та сущность, создался тот облик, явился тот коммунист, что стал героем.

И вижу тут самую соль народной войны — войны всей партии и всего народа.

Конечно, я мог показать в картине один только факт геройства Копаева и отсечь все районное, неприметное, хлопотное, однотонное, предварившее это геройство. Однако тогда это было бы только мгновение войны, в то время как случай с Копаевым — это война не в отдельной вспышке, а самое тело, самая масса войны.

Но для того чтобы это стало не вспышкой, а сутью, телом, массой народной войны, надо, чтобы с экрана прошла вся жизнь Копаева. Его районная жизнь. Тут гвоздь сценария, тут целый край нашей жизни, тут образ всего, что действовало в дни войны упорно, естественно и отважно, как действовало в дни мира.

Нет, надо было снять фильм о Копаеве!

Прошло немыслимо много лет с того разговора в Гнездниковском, а все по-прежнему кажется мне, что истинный оптимизм не в свадьбах, счастливых концах и успехах по службе, а в том, что есть на нашей земле Копаев, сколь трудно ни достается ему, где бы ни ночевал, как бы ни распекали его и ни бранился он сам и как бы ни был он робок и бессловесен под кипарисами на курорте.

Но я отбросил тогда мысль о Копаеве да так и не написал о нем.

Моя жена рано вернулась из эвакуации — когда почти каждую ночь шли бомбежки Москвы. В один из моих наездов она рассказала, как однажды после отбоя воздушной тревоги, возвращаясь домой, увидала в рассветном бульваре толпу таких, как она, возвращавшихся. Толпа недвижно стояла возле двух расщепленных вязов. А под вязами лежала девушка лет девятнадцати, держась за лицо: сквозь пальцы стекала кровь. Ее пытались поднять, она падала, справа весь бок был в огромном кровавом пятне — видно, рана была серьезная, — но падая, поднимаясь и снова падая, она лепетала одно: «Что с лицом? Боже мой, что с лицом?»

— Подумай-ка, сколько в этом! — сказала мне, рассказав, жена. — Сколько разного и всего...

Она часто давала советы в моей работе, удивительно точные, хотя непростые. Многое из того, что написано мной для кино, было подсказано ею. Но тут этот случай с девушкой показался мне слишком малым и — как бы это сказать — наивным и тыловым по сравнению с тем, что я видел на фронте. Он упал на дно памяти и пропал. Я вспомнил о нем только в середине войны и совсем по другому случаю.

Была в одной из дивизий на Украинском фронте разведчица Нина, которая под видом колхозницы ходила в тыл к гитлеровцам. Была она легкая, туго причесанная, в сапогах, пахнущая одеколоном «Лебедь», который бойцы дивизии получили в подарок к Маю. Ее жених Коля работал слесарем в Златоусте и присылал ей письма, такие

ласковые и заботливые, что она только всхлипывала читая. Иногда читала нам эти письма вслух, пропуская особо ласковые места. «Не могу, разревусь»,— говорила она. И вдруг начинала моргать да всхлипывать, хоть и пропускала. Письма от Коли она собирала в коробочку из-под довоенных конфет, где на крышке цвели васильки да ромашки.

Не раз побывала она у гитлеровцев, и все обходилось отлично, но как-то однажды при возвращении попала под сильный обстрел. Осколок мины обезобразил лицо. Из госпиталя она вернулась обратно в свою дивизию, ее наградили орденом Красного знамени и определили в санбат медсестрой. И как-то раз зимой, в метель, в какой-то блиндажной ночевке, проснувшись, я снова увидел ее. Она, наверно, недавно пришла в блиндаж и сидела сейчас у стола в полушубке, подпоясанная ремешком, в ловко загнутых валенках, обнажавших колени в грубых чулках. Мерцанье коптилки гуляло по ее волосам, по двум глубоким, рваным, сросшимся шрамам на милом, разбитом и жутковатом лице. И лежа в углу на соломе, я слышал, как спрашивала она пожилого бойца, латавшего сапоги возле дрожавшей от жара печки: «А как, Семеныч, будет Коля меня такой любить? Ты посмотри, какая я. А? Как, Семеныч!..» И Семеныч, у которого изо рта торчали сапожные гвозди, отвечал: «А кто е, девушка, знае... Може, будет, а може, и нет...»

Вот тут-то и вспомнил я о московском бульваре и вдруг увидел мгновенно и ясно, сколько здесь разного и всего.

Я решил написать сценарий о Нине. Очертить, как пришла она на войну, как жила в землянках, написать о шкатулке, письмах, одеколоне, о переходах фронта в темнющие из темнющих ночей и о том, как разведывала она то, что велено было разведать.

Написать о великом геройстве этой девочки в сапогах, которое куда как земней того, что мы видели на экране и о чем читали.

Но для того чтобы показать во весь рост это непостижимое мужество, чтобы дать ему всю его силу, мне нужен был под конец именно тот зимний блиндажик, та дрожащая от натуги печка, страшный шрам на лице и именно тот разговор о Коле с бойцом, пропускавшим слова сквозь торчавшие в зубах гвозди. Чтобы этим-то разговором как раз и кончалась картина. Без этого я не видел фильма о Нине. Такой сценарий просто не шел мне в перо.

Почему? Объяснить нелегко. Но опять мне казалось, что одно лишь геройство — это не вся война. Это лишь ее верхний пласт, а под ним неизведанный пласт человеческого, который один только может дать на экране не вспышки, а самую массу войны.

Не могу объяснить, почему, но я был уверен, что этот Нинин вопрос под конец картины и есть как раз то, что идет, как бур, в глубину и дает точный свет всему фильму — его второй, самый мужественный и самый пронзительный свет, что эта сцена крупней и масштабней любой геройской баталии.

Однако по аналогии с прежним я полагал (возможно — ошибочно), что подобно Копаеву моя Нина с ее погубленным навсегда лицом, и робкий ее вопрос, и этот боец с сапогом в руке, дающий под самый финал неясный и странный ответ,— все это будет названо грустью и пессимизмом. И так как я это полагал (вероятно — ошибочно) и думал, что мне предложат убрать и шрам, и вопрос, и ответ, оставив, может быть, только ранение, но с полным выздоровлением, и потому что ни в коем случае не мог согласиться с таким оборотом дела, то и не стал писать.

Значительно позже, лет через десять, я написал военный сценарий для кинокартины «В трудный час». Я писал с большим увлечением, руководствуясь мыслями, выше изложенными. Никто и ни в чем не препятствовал мне, не поправлял, не вносил изменений ни в замысёл, ни в отдельные сцены. Я выполнил все, как задумал.

Фильм не имел никакого успеха.

Значит, гораздо легче раздумывать, как писать о войне, чем писать о ней. Не потому ли, что это, возможно, самый трудный писательский труд на свете?

---




Виктор ШКЛОВСКИЙ

# По реке жизни

*(«Зачарованная Десна»)*

Кинематография не сразу вывела человека из комнаты в мир.

Традиции театра и эстрадных подмостков держали актера в комнате. Гениальный Чаплин — комнатный человек, иногда выходящий на улицу города. Даже на золотых приисках Чаплин остается в поселке или в комнате.

В комнате-хижине, качающейся на краю скалы, переживает Чаплин страх. Этот страх рождает смех у зрителя.

Улица Чаплина пуста, и, может быть, она не так и узка, но высоки дома по ее краям — это американская улица: небо закрыто.

Первые годы кинематографии фильмы переживали комнатное заключение.

В театре природа была слишком условна; снятая на кинопленку, она была бы смешной.

Природа Шекспира — мысль о природе, это слово. В слове восходила луна, в слове живет море, увиденное с невероятной высоты. Шекспир знает природу и передает природу, но природа его словесна.

Гениальность революционного фильма «Броненосец «Потемкин» состоит и в том, что почти вся лента проходит под небом, кроме нескольких сцен негодования и ужаса, проходящих в каютах.

Броненосец выплывает в море, броненосец поднял красный флаг, как будто окрасил самое небо.

Пудовкин ввел реку и ледоход не только в личную историю человека, но он сделал природу— весну — частью смыслового звучания картины.

Птицы, вода, улыбка детей, ледоход освещают революцию.

Советская кинематография знает природу не как сад, не как праздник, а как место труда и борьбы человека.

Мы не выделяем, вернее, не отделяем себя от истории человечества и помним сегодняшние достижения мировой кинематографии. Вспоминаю сейчас японскую картину «Голый остров».

Это прекрасное произведение: голый утес в морском проливе, камень, на котором пресная вода может быть только дождем, оживает от труда человека.

Но камень этот замкнут, он арендован у богача. В основе — это арендованный участок единоличника. Герой острова не крестьянин — это бедный самурай. Поэтому мальчики фехтуют мечами, поэтому в могилу мальчика кладут меч.

В мировой кинематографии великую широту земли, труд на земле, радость солнца, радость вкуса груши, радость дождя показал Александр Довженко.

Я не стану перечислять всех картин великого мастера. Напомню «Землю». «Земля» — это пахотная земля, это борьба за освобождение плодородной земли, это рассказ о том, как люди живут на этой земле, живут, как деревья, умирают, не боясь земли, и уходят в землю, как семя.

Они сменяются новыми людьми, которые видят дальше, чем прежнее поколение; для них земля становится планетой, которую надо сделать счастливой.

Много раз снимали до Довженко дождь, но это был дождь для блистания мостовой, для показа беготни на улице.

Это был дождь для зонтиков.

Под дождем, радуясь дождю, лежали у Довженко на земле арбузы, сверкали солнцем яблоки.

Когда героя в открытом гробу несли на последний покой, то росистая ветка яблони проходила под его подбородком, как бы целуя героя и работника.

Коммунисты Довженко — люди земли.

Земля сделала их жизнь спокойной; они любили

---

«Зачарованная Десна». Автор — А. Довженко. Постановка Ю. Солнцевой. Оператор А. Темерин. Художник А. Борисов. Композитор Г. Попов. Звукооператор Л. Булгаков. Редактор М. Папава. «Мосфильм», 1964.



«Зачарованная Десна». Вова Гончаров — Сашко

Вода должна быть покорена, вода должна работать на человека.

Какая хорошая, не дошедшая до зрителя картина была «Иван», как в ней было снято строительство Днепрогэса!

Если иногда в отдельных своих произведениях проходит творец над своей страной так, «как проходит косой дождь», то реки доносят влагу дождя до океана. Не хочу говорить торжественно, но знаю, что вдохновение не пропадает.

В картине «Мичурин» Довженко показал гордого человека, который хотел победить самою природу. Уже плодоносили деревья на удобренной земле, но старик хотел овладеть всей землей; он относился к деревьям с суровостью отца-воспитателя, он вырыл деревья и на своих плечах и на плечах жены перенес деревья на речную отмель.

по-земному, они влюблялись спокойно, стояли ночами у околицы села. Помню навсегда лица парней и девушек, смотрящих прямо в зрительный зал со спокойным, глубоким земным счастьем.

Лента Александра Довженко «Иван» — это лента о реке.

Земля не может жить без реки.

Великий Днепр бежит по великой Украине, плотовщики управляют плотами, проходящими бурной водой сквозь проломы каменных заборов.

Проходят береговые сады; груши круглые и плотные, как невысокие дымы, стоят на берегу, пронизанные солнцем; они так рельефны, что хочется спрыгнуть с плота на берег и пройти между деревьями.

Мне пришлось с последними, еще не покоренными днепровскими водами пройти на дубке вместе с Федором Гладковым через пороги. Вода выгибалась на Ненасытце, как бы отрываясь от берегов, вода была круглая, плотная, по ней нельзя было ходить, но она могла убить ударом.

Эту воду надо было преградить.

Тема Довженко — преображенная природа.

В старое время знаком обладания государством были земля и вода. Сашко Довженко овладевал землей и водой для государства трудящихся.

Я об этом говорил в суровые дни в Доме кино, говорил о том, что вдохновение никогда не пропадает, что надо иногда уходить от близкой удачи для выведения новых видов искусства, нужного человечеству.

Так уходил, сгибаясь под тяжестью своей ноши, Сашко, и вместе с ним шла его жена.

Люди, которые тогда слушали это, не во всем соглашались с Сашко; признание и слава едут иногда за гробом, но тогда художники, которые слушали эти слова, они были тронуты.

Будем еще говорить о Сашко. Проплывем по этой большой реке.

Сколько на ней было каменных заборов. Я вспоминаю старые названия порогов: был, кажется, порог «Шкода», а шкода — это горе, неприятность, длительное сопротивление, лишний труд. Был порог «Лишний», кажется, он был последний перед Кичкасом.

Теперь эти пороги все ушли под воду, и за ними стоят другие плотины, и Днепр стал водяной лестницей.

Вода должна работать. Первую водяную мельницу воспел греческий поэт, который говорил, что нимфы, крутящие колесо, освободят рабов.

Много прошло времени, и не там стояли мельницы, но техника освобождает человека.

Довженко был поэтом земли и воды.

Не много картин он снял, потому что много в его жизни было порогов.

Жалко смотреть межень в летнюю пору, как пересыхают реки, как обнажаются камни — кости дна, как сохнут поля.

Так живет режиссер без сценария, без работы, в споре, доказывая свое право быть самим собой, доказывая, что у каждого художника есть свой путь к коммунизму и что это и есть особенность нашего участка реки времен.

Последней, предсмертной картиной Довженко была картина «Поэма о море». Сашко долго жил на Каховке, смотрел на пески и леса, которые должны уйти под воду, на новых людей, которые преодолевали воду. Море сменяло реку для того, чтобы напоить всю Украину и весь Крым.

Как хорошо Сашко рассказывал о людях нового города, о посадке виноградников, о постройке домов, о девушке, которая так красиво клала камни, что на нее приходили смотреть, как на картину.

В «Поэме о море» под воду должны были уйти старые груши; на одной из таких груш висела колыска — колыбель, в которой лежало целое поколение.

Уходило под воду село для того, чтобы преобразиться, уходила под воду история — курганы скифов, стоянки запорожцев.

Приезжали на место стройки старые выходцы из сел — большие люди страны.

Сталкивалось новое и старое, люди не хотели уходить со старых мест и все же соглашались, понимая неизбежность нового.

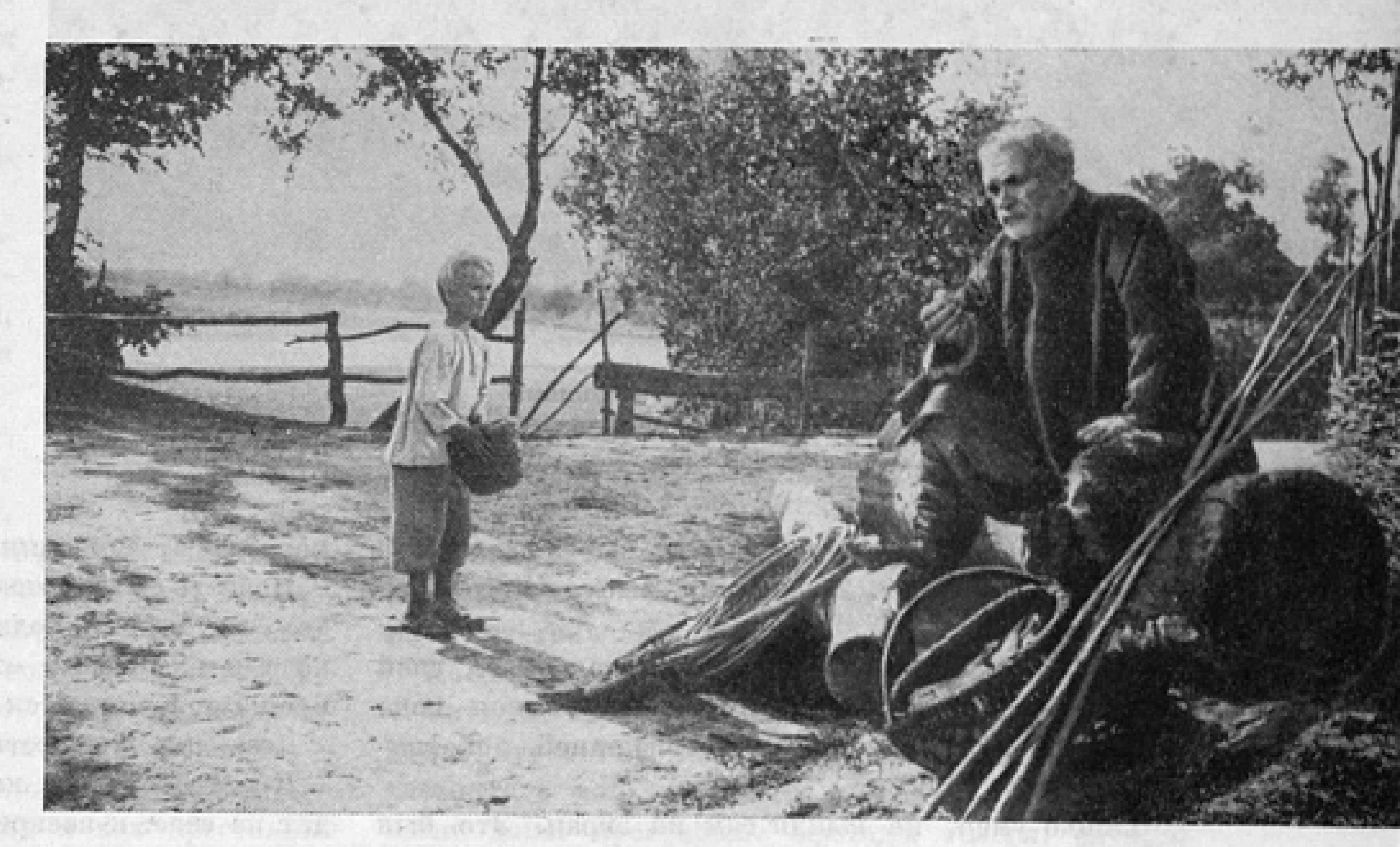
В этой картине Сашко успел снять только пробы.

Картину досняла потом Юлия Солнцева.

В картине должен был говорить сам Довженко, должен был звучать не заэкранный голос, а голос художника.

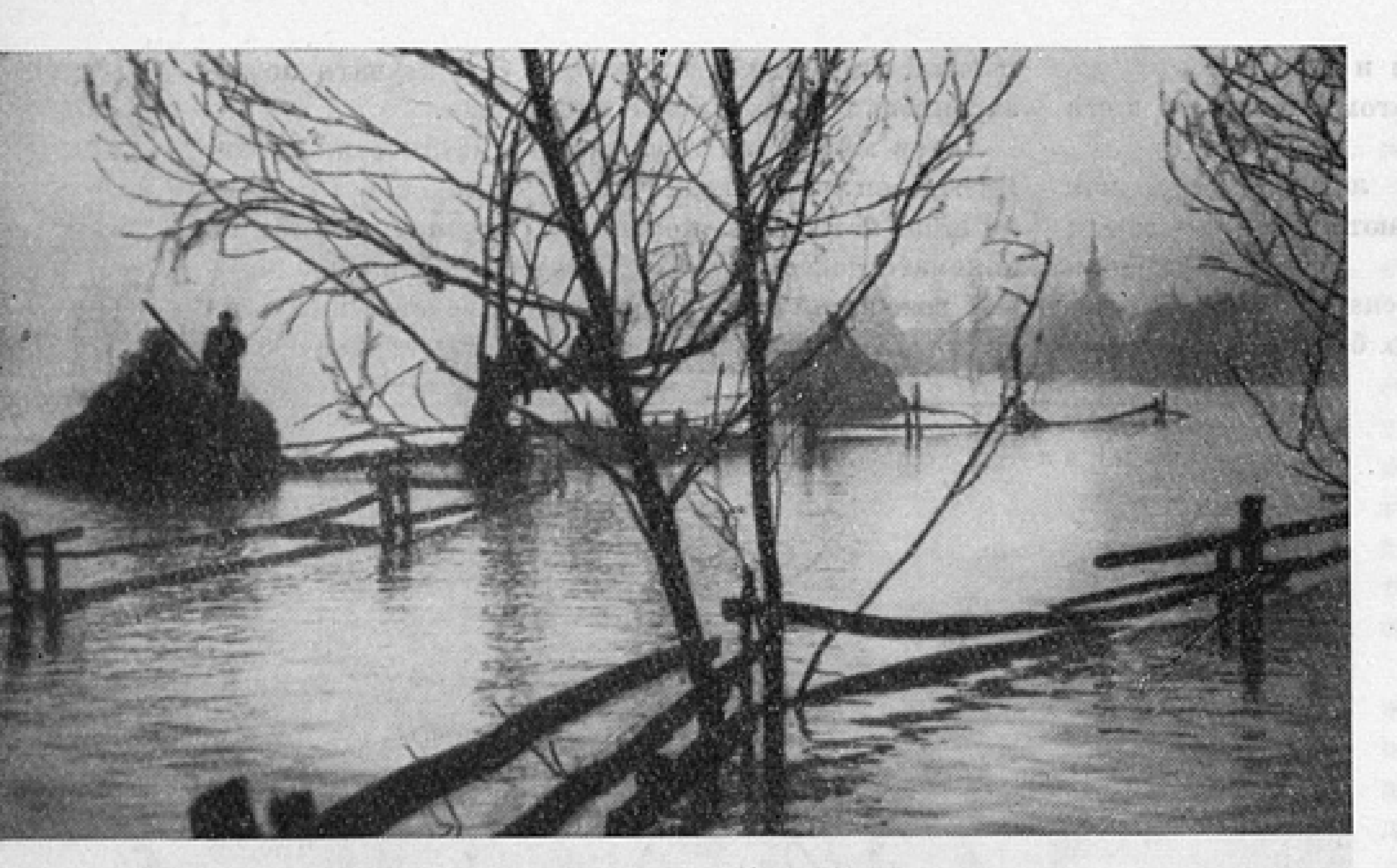
Автор как бы не имел права выходить на экран. Прежде он из-за экрана писал: надписи могли идти от лица автора. Звуковое кино надписи смыло, но кинематография течет из того же источника, в котором рождается проза. Художнику хочется вмешаться в изображение. Ведь актер все же играет себя и

«Зачарованная Десна». Вова Гончаров — Сашко, А. Романенко — кузнец Захарка



«Зачарованная Десна». Справа: Е. Бондаренко — отец





«Зачарованная Десна». Кадр из фильма

Это первая лента, для которой Довженко сценарий не писал. Была повесть «Зачарованная Десна» — повесть о детстве.

Крестьянский мальчик живет в небогатой хате, вокруг него вырастают подсолнухи, растет морковка, стоят старые яблони. Живут в хате старый дед и бабка. Дед читает псалтырь и обладает дурным и вспыльчивым характером; у бабки характер тоже необыкновенно пылкий; больше того, она любит проклинать — это основная пища ее сердца. Отец мальчика — могучий красавец, ходящий в отрепьях, гордый человек; мать — красивая, спокойная женщина.

Четыре было у Сашко няньки — четыре старших брата, были они погодками и сразу погибли от эпидемии, а Сашко остался.

Повесть «Зачарованная Десна» рассказывает о том, как на селе родился поэт и художник. Он ласково и влюбленно относится к дому, все дурное прощается, остаются зелень сада, река и косовица.

Довженко в повести сумел показать труд.

Проза Довженко, как проза Шолохова, вся проходит на селе: и восприятие природы в ней крестьянское. Человек живет среди природы, которую он сам создает; кони, которые мимо него ходят, при нем выросли, при нем состарились. Мальчику кажется даже, что они разговаривают.

Довженко рассказывал раз мне, как отец однажды велел ему с ночного привести лошадь. Сашко знал — конь белый; взнуздал он на залитом луной лугу коня, сел на него. Белы дороги от луны, странными кажутся леса, а конь оборачивается на мальчика, косит на него белым круглым белком.

Конь что-то думает, недоволен чем-то.

Очень страшно было Сашко.

А когда он приехал на коне домой, оказалось, что привел он чужую лошадь: она-то и удивлялась на мальчика-захватчика, а объясниться не могла.

У Сашко таких рассказов было много. Мир села был для него полон своих интересов, связан был иными, чем в городе, взаимоотношениями.

Работают в селе невероятно много, ссорятся, живут бедно, переживают наводнение. В сущности говоря, люди бессильны перед природой, но они любят ее — она своя так, как своими оказались в природа — сама по себе; все это выбрано, но это существует без нас. Творческая мысль часто нуждается в голосе.

Гоголю в «Мертвых душах» понадобился свой голос, свои лирические отступления, своя вода вдохновения среди мертвой тогдашней действительности.

Сашко умер, не выйдя сам на экран. Это был бы прекрасный выход. Как он читал сценарий! Этого забыть нельзя. Сколько мы пропустили нужного за свою жизнь!

Так давно существует киноаппарат, а мы не засняли ни показов Станиславского, ни показов Мейерхольда, а они были драгоценны.

Наше искусство в наших руках, но мы ни разу не сняли художника-творца, выходящего со своим голосом среди неподдельной, но изменяющейся природы.

Роль Сашко Довженко сыграл актер М. Романов.

Близка тогда была смерть Довженко, еще в ушах наших был его голос, трудно было видеть вместо него на экране другого человека.

Юлия Солнцева сняла еще картину — «Повесть пламенных лет». В той картине горела земля, пылала Украина. На допросе трибунала солдат, обвиняемый в самовольстве, говорит о том, как он любит сеять, говорит о земле.

Лента «Зачарованная Десна» — третья лента, снятая Юлией Ипполитовной Солнцевой после смерти Довженко.

картине «Поэма о море» гуси, стая которых в непогоду попала в село и была принята не как добыча, а как товарищи в беде.

Лента «Зачарованная Десна» снята по сценарию Юлии Солнцевой.

Сценарий построен на противопоставлении Украины детства и Украины войны. В картину введен как бы сам Довженко, роль эту ведет ученик Сашко актер Е. Самойлов, который когда-то играл в картине Довженко «Щорс» заглавную роль.

Лента озвучена голосом автора, то есть одно из действующих лиц фильма—человек, соединяющий Десну детства и Десну войны, в то же время человек, дающий в слове обобщение всей картины.



«Зачарованная Десна». Е. Самойлов — полковник

Это лирическое отступление, данное через человека, показанного на экране, мне кажется в кинематографии новым. Новость эта удалась. Картина проста. Очень хорош показ детства: автор никуда не торопится в показе—сад, хата, берег реки, отдых от детских забот в челноке, спрятанном в траве, детское стремление быть хорошим — все дано с великой, довженковской неторопливостью.

Могуче показан отец, он дан и как крестьянин своего времени и одновременно через голос автора виден в обобщении, как человек старого мира, человек, который не мог получить в том мире достойного своего места.

Сцены давней гибели детей и временнóй переброс к отцу, попавшему под фашистское иго, даны со смелостью и реалистическим романтизмом.

Дед введен почти, как дед из «Земли»: у него та же любовь к сладкому плоду, спокойствие старости; в то же время это крестьянин, который за копицу травы может пойти на вилы.

Показаны страшные столкновения на сенокосе, но эта трагедия мелкого собственника снята иронией автора.

Трагичность дана в вúдении ребенка, который принимает слово за дело, и все сменяется отдыхом после усталости.

Страх сменяется, но не снимается, потому что это существует, существует ограниченность интересов села.

Очень хорошо дана косьба. Выезд на косьбу — мечта мальчика.

Косьба для маленького мужика—нечто неизмеримо большее, чем охота для барского мальчика из «Детства» Толстого.

Косовица — это и труд и как бы война.

Мать не пускает сына на косовицу, где так много страшных кос, где мужской труд может растоптать мальчика. Мальчик уезжает с мужчинами: даны прекрасные проезды телеги, едущей на луга, дана сама косьба.

Человеческий труд очень мало показан в искусстве — как в литературе, так и в скульптуре. У Гомера в «Илиаде» труд дается в кратких отступлениях, когда бой у кораблей сравнивается с опасливым взвешиванием настриженного руна поденщицей, которая смотрит на стрелку весов. Она смотрит, чтобы узнать, даст ли труд хоть на несколько дней сытость детям.

Труд показан в описании щита Ахиллеса. Тут щит не только украшение боя: щит защищает труд.

Но то, что создала человеческая культура, как это ни странно, мало выражено в искусстве.

Трудился раб и поденщик.

Труд у Пушкина соседствует со словом «глад».

Не дай мне бог сойти с ума,
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад...

Труд косаря описал Толстой в «Анне Карениной» и описал прекрасно, но великий писатель всю жизнь собирался написать роман о кресть-

янах, делал для этого произведения сотни записей, много раз начинал роман и так и остановился на начале.

Труд на «зачарованной Десне» прекрасен. Можно только возразить Солнцевой, что она украшает труд цветами. Цветы прекрасны, цветы воспеты в народной поэзии, но в древней народной песне, приведенной Веселовским, красавицей названа не только роза, но и петрушка.

У греков лучшим благоуханием считался запах укропа.

Истинная красота, не оспаривающая красоту роз, это и красота, создаваемая трудом,— она плод труда.

Цветы не косят; ко времени цветения травы одеревеневают, иногда только дают лугу перестояться, чтобы трава восстановилась новыми семенами. Сено рождается из злаков, из скромного клевера. Те цветы, которые скашивают в «Зачарованной Десне», несколько декоративны.

Красота в искусстве не всегда рождается из показа красивых вещей, она иная красота, она рождается в сопоставлении, из раскрытия сущности вещей.

В косовице красив дождь с ироничным показом зловещей вороны, предсказывающей дождь; дождь и покос — вечная коллизия земледельца.

Очень сильно показан дядя мальчика, про него сказано, что он владел косой, как художник кистью, что он мог бы прокосить всю землю кругом, хватило бы только травы, да хлеба, да каши.

Заэкранный голос ложится на изображение, на спину, уходящую вдаль; коса как будто ведет за собой косаря, он идет вверх, подымается как будто на самую крутизну земного шара.

Это красота осознанного труда.

Мы говорили уже о красоте мира в восприятии мальчика, об украинской ласковости отношения его к природе; национальный дух дан как дух человека, работающего на своей земле, создающего ее богатства.

Прекрасно в своей ироничности изображение пасхи с разливом, со священником на лодке, выезжающим из затопленной церкви. Сельская религия — религия обряда, с полуироническим восприятием,— дана почти без нажима.

Изображение ярмарки хорошо тем, что в нее бытовым образом введена музыка. Люди ярмарки — характеры, каждый из них имеет свою судьбу; взаимоотношения людей понятны.

Эпизод столкновения барыни с нищим и городовой, уводящий нищего, напоминают мне, однако, хорошие, но пестрые картины, показывающие старую горьковскую Россию.

Это были хорошие ленты, но Довженко продвинулся дальше этой ленты.

Музыка Гавриила Попова мне — немузыканту — помогала смотреть и понимать картину. В кинематографии отдельные отрасли искусства сотрудничают, как бы поглощая друг друга. Мне кажется, что живописная работа оператора А. Темерина очень хороша.

Мальчик и природа в кадре показаны режиссером и оператором так, что они слиты и дополняют друг друга.

С довженковской силой дан актером Е. Бондаренко отец мальчика. Очень интересна женщина, как бы предчувствующая беду в судьбе сына — мать мальчика — З. Кириенко: в ней видна украинская поэтичность женского образа.

Сцена со львом, который вдруг оказался на берегу Десны, вероятно, вызовет споры. В зале кинопросмотра из репродукторов внезапно раздался голос автора, объясняющего свои намерения. Я сказал бы словами Н. Г. Чернышевского, что в искусстве «необходимость облекается... формою случайности».

Лев встречается в украинском народном искусстве, мальчик мог намечтать его на берегу реки.

Кроме того, убегали же львы и тигры при перевозке зверинцев. Один художник, которого допрашивала инквизиция по поводу некоторых вольностей, допущенных им в изображении «Брака в Кане», говорил, что художники имеют право на вольность.

Я надеюсь, что прекрасная работа, осуществившая замысел Довженко, дойдет до советского зрителя.

У каждого зрителя есть свои мечты и пристрастия, потому что зритель — тоже художник. Поэтому зрители так любят, выходя из театра, по-своему досказывать и пересказывать содержание картины.

Я бы хотел в «Зачарованной Десне» увидать еще больше протяжение этой великой реки; в ней больше тысячи километров, много лесов — дубовых, сосновых и смешанных, есть обрывистые берега. По ней во время детства Довженко плавали не только плоты, но и барки, которые подымали от 12 тысяч до 60 тысяч, по старому скажу, пудов клади.

Десна — товарищ Днепра, великий его помощник. Мы все время видим реку поперек, но отец мальчика самим Довженко назван неосуществленным Васко де Гама.

Он ездил на своей лодке и вдоль просторной реки, связывающей разнообразие нашей страны.

Картина хороша, она несет на себе великие и полезные грузы, показывает новую красоту.

М. ЗАК

# Освобождаясь от «породы»...

В одной из своих последних статей Н. Погодин писал: «Открыть героя — вот вечная загадка и самая святая задача для писателя...» В этой же статье, абзацем выше, он с радостным удивлением отозвался о дебюте Г. Владимова — повести «Большая руда».

В нашу литературу и в нашу жизнь вошел шофер Виктор Пронякин. Открытие произошло не сразу, как не сразу была вскрыта под толщей породы большая руда КМА — Курской магнитной аномалии. Здесь работал герой повести. Литературная параллель указывала путь авторского замысла. До героя надо было добраться, высвободив его характер из-под залежей «породы». Эту работу вместе с писателем выполнял читатель. Хозяйский интерес Пронякина к жизни, казалось, растраченный им на «рублики», постепенно перерастал в главный его человеческий интерес, в котором он сам и дело его были неотрывны.

...В то время как другие машины, согласно инструкции, в дождь стояли, Виктор поехал за рудой. Очнулся он в больнице — его вытащили вмятым в кабину опрокинутого в карьер грузовика. Зачем он это сделал? Надо прочитать повесть, чтобы понять все, что предшествовало его решению, не разделяя споловиненную плату за простой и жажду поднять наконец наверх вместо проклятой глины все ускользавшую руду!

Вот такой был человек Пронякин, литературный герой, чуждый внешнего геройства.

Сейчас Пронякиных стало двое — один в повести, другой на экране*. Они разные. Иначе нельзя: еще не было случая, чтобы герой фильма оказался точной копией, сколком с литературного. Экран подчиняется своим законам. Кино — синтетическое искусство. Фильм — не переводная картинка. Можно бы добавить еще несколько подобных сентенций, чтобы утвердить свою, несколько поколебленную фильмом, кинематографическую гордость.

Когда их относишь к «Большой руде», сентенции обретают действенность, а гордость по-прежнему остается в невесомом состоянии. В самом деле, стоит поразмыслить, отчего так непохожи эти близнецы Пронякины и как это несходство возникло.

*«Большая руда». Сценарий Г. Владимова (по одноименной повести). Постановка В. Ордынского. Оператор Г. Лавров. Художники И. Пластинкин и А. Вайсфельд. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Р. Моргачева. Редактор И. Цизин. «Мосфильм», 1964.

Что было вначале? Была увлеченность повестью и очевидное — конечно, естественное — желание, сформулированное как замысел: экранизировать. Разумеется, можно следовать порыву сердца, сохраняя верность авторской мысли и собственному пониманию повести. Пониманию, но не просто иллюстрации.

Иллюстрация средствами кино хорошей литературы не есть еще творческая задача. Если нет своего, самостоятельного осмысления материала, бессилен союз известных и уважаемых имен, даже если сценаристом будет сам автор повести Г. Владимов, режиссером В. Ордынский, исполнителем главной роли Е. Урбанский и композитором М. Таривердиев.

Дело в том, что повесть выстраивалась самим героем. Читатель шел от его мысли к поступку или наоборот — в зависимости от того, каким путем шел Пронякин. Сценарий, выстроенный писателем Г. Владимовым, движется от эпизода к эпизоду. Сложное человеческое поведение заменил «прейскурант поступков», если воспользоваться выражением Эйзенштейна.

Сколько воли, хитрости и опыта потребовалось Пронякину, чтобы устроиться на рудник! Сколько труда вложил он в разбитый «мазик», возродив и поставив его на колеса!

В фильме есть несколько иллюстративных кадров, где герой обходит грузовик, сидит на корточках посреди разложенных деталей, привинчивает на капот дюралевого «буйвола» и съезжает со двора. Хваленая кинематографическая краткость на этот раз скрадывает главное. Ведь Пронякин не только «мазик» ставит на колеса, он сам становится на ноги, отрешаясь от бродячей жизни и курортных заработков.

В повести и в фильме Виктор торопится. На «мазике» ему надо сделать больше ездок, чем другим шоферам на «язах», чтобы выполнить норму. Но в фильме торопливость авторов непонятна. Движение требует времени. Движение характера, что ни говори, убеждает больше, чем вертящиеся колеса.

Актер не до конца понял своего героя. Легкий на слово, неожиданный в поступках, Пронякин в исполнении Е. Урбанского выглядит вдруг тугодумом. Если это трактовка, то она спорна. Неторопливость, вескость фраз, долгие взгляды складываются в образ человека, которого вовсе не легко будет

переубедить, коль он в самом деле нацелится на «рублики»...

Кем-кем, а крохобором Виктор никогда не был! Хотя утверждать это со всей категоричностью применительно к герою Е. Урбанского я бы лично не взялся. Может быть, тому виной выпавшая сцена в пивном павильоне, прозванном «зверинцем», где Пронякин на всю получку угощал друзей по бригаде. Независимо от того, по каким трезвым соображениям выпала эта сцена (кстати, шоферы пили после работы и пили не водку — ее не было, а шампанское), не одна она раскрывала натуру героя, умевшего отбросить расчетливость.

Но дело, разумеется, не в одной этой сцене. Небольшая повесть потребовала скромных купюр. Например, в фильме нет танцплощадки, где сжатые толпой пары крутятся до последней пластинки. Известны более основательные жертвы, принесенные литературой во имя кино. Другое важно — вместе с немногими купюрами из фильма в известной мере ушла атмосфера человеческого общежития.

Повесть кинематографична не только внешне. В рассказе о Викторе Пронякине все время чувствовался второй план, населенный людьми, работающими на огромной КМА. Этот второй план словно «транспонировал» мысли первопланового героя, усиливая их. Фильм, лишенный резонанса, странно безлюден. Дело здесь совсем не в «зверинце» или танцплощадке. Пусты и не обжиты интерьеры. Кажется пустой снятая сверху выложенная белой породой чаша карьера. На краю, задрав в темное до черноты небо кузова, застыли самосвалы. Потом начинается дождь. Он идет почти до конца, скрадывая и размывая очертания предметов и людей, еще больше усиливая ощущение пустоты и одиночества. Все это лаконично, с тонким пониманием «черно-белого кино» снято Г. Лавровым. Однако оператор, скорее, верен себе, чем фильму.

Шоферская бригада Мацуева составляет основную человеческую среду. Их пятеро — достаточно, чтобы заселить экран. Но, пожалуй, ничего больше, кроме «их пятеро», не прибавишь — образы будто смазаны одной густой бытовой краской. Говорить и существовать на экране житейски просто, не выполняя прямых сюжетных функций,— сложное искусство.

Вспоминается актерская школа С. Герасимова, поразившая непосредственностью человеческого поведения еще в «Семеро смелых» и в «Комсомольске». Бытовые интонации героев его фильмов никогда не переходили в скороговорку, которая иной раз звучит в «Большой руде».

Правда, исключение есть. Это Антон, сыгранный Станиславом Любшиным, хотя экскаваторщик совсем непохож на свой литературный прототип.

В повести — крупный парень с басом, четвертинкой в тумбочке и крепко пахнущими сапогами. В картине Антон хрупок, изящен, одинаково щеголеват в комнате общежития и в кабине экскаватора. Он ближе всех стоит к Пронякину человечески и больше других подкрепляет образ в фильме.

Сцена погрузки в кузов Пронякинской машины первого ковша руды — лучшая для Е. Урбанского. Он здесь непривычно возбужден, открыт, подвижен и весел. Сцена удачна и для С. Любшина, тактичного в актерском дуэте, и для оператора, чья камера «проваливается» вместе с рудой в кузов, и для В. Ордынского, который готовит трагические кадры, где бешено завертится земля в ветровом стекле «мазика».

Хорошая сцена может исправить многое, но не все. Она не в силах объяснить и оправдать гибель Пронякина. Это мог сделать только характер героя, если бы он выявлялся, пусть иначе, чем в повести, по-другому, но также в росте, в процессе, в движении от скрытого к явному. А пока к постели умирающего подсаживается человек в петлицах. Его не было в повести: там не шла речь о технике безопасности. В фильме с закованного в гипс Пронякина снимают допрос.

Кому нужны эти кадры? Для какой «техники безопасности»?

Логика художественная не менее жестока, чем научная. Она неумолима в большом и малом. Такой, каким он показан на экране, Виктор не объяснит ни следователю, ни зрителю, почему он в дождь поехал в карьер за рудой. Такой герой с трудом произносит «женулька» — слово, сразу запестревшее в рецензиях и обзорах, слово, которое литературный Пронякин привычно повторял вслух и про себя с особой — снисходительной и нежной — интонацией.

«Женульку» играет Инна Макарова. Она появляется мимолетно и запоминается сразу — немолодая и не уставшая ждать счастья хозяйка станционного буфета. Такая уж актриса. Но играет она опять «для себя». В фильме ее трудно связать с Пронякиным, а в повести невозможно отделить.

Вне общего замысла союз имен не реализуется. Песенка М. Таривердиева «Ты не печалься, ты не прощайся» открывает фильм в качестве увертюры, чтобы перейти затем в мощные вздохи органа. Контрапункт жизни и смерти... Замысел обособленный и раскрытый с обескураживающей прямотой.

Мне кажется, что художники приступили к работе раньше, чем почувствовали в том необходимость. Колебания режиссера заметны на глаз. Вот он вчитывается в повесть — и в роли одного из шоферов, похожего со слов автора «на японца», появляется актер М. Глузский, типажно действительно напоминающий купринского штабс-капитана Рыбникова. Вот уже режиссер увлечен совсем иным — и на экране мелькает вклеенный в пленку кусок негатива и скачет жеребенок. Это, как говорится, уже из другой оперы или из другого фильма.

«Большая руда» завершается апофеозными кадрами взрывов породы, верениц машин, людских шествий, красочных транспарантов, мчащихся эшелонов. В фильме становится людно, тесно. Но Виктора Пронякина нет среди этих внезапно появившихся людей.

Деталь, подсказанная повестью, завершает фильм: фотография шоферской бригады, в которую вмонтирован Виктор, снятый на паспорт. Она может соперничать с финальным торжеством, от которого веселее не становится.

Владимир БЕЛЯЕВ

# Милая наша Катюша

Свыше двадцати лет назад, в один из первых дней июня 1944 года, тогдашний посол Великобритании в Советском Союзе Арчибальд Кларк Керр, прощаясь с автором этих строк и указывая на огромную карту, что висела на стене дома на Софийской, сказал многозначительно:

— Я думаю, что очень скоро вы будете нами довольны!

Мне сразу стало понятно из загадочного подтекста фразы посла, что речь идет об открытии второго фронта. Ведь его так ждали в мире все честные люди, которым осточертела война и которые прекрасно понимали, что наши тогдашние союзники во главе с Уинстоном Черчиллем хитрят, комбинируют, преступно затягивают высадку своих войск на том главном участке, где она смогла бы поскорее покончить с Гитлером и его военной машиной. «Второй фронт», «Секенд фронт» — эти фразы были на устах у миллионов. Но всякий раз были оттяжки, какие-то особые, «непредвиденные обстоятельства». И, откровенно говоря, услышав в тот июньский день из уст очень опытного английского дипломата многообещающие и слишком откровенные слова, я не верил, что они сбудутся. Однако на следующий день мы все узнали по радио и из газет о том, что второй фронт открыт.

Я вспомнил очень ясно этот разговор, когда смотрел в зрительном зале созданный группой кинематографистов во главе с американским продюсером Даррилом Зануком фильм «Самый длинный день»— о высадке союзников в Нормандии. Как и многие другие зрители, я, конечно, был потрясен его масштабностью, превосходной актерской игрой, умением находить впечатляющие детали: чего, например, стоит эпизод с шотландским волынщиком!

И вместе с тем после просмотра этой двухсерийной киноленты на душе осталось чувство большой неудовлетворенности и холодности. Каковы причины этому? Подделка, предпринятая талантливыми режиссерами и лучшими актерами американского и европейского кино под документальность, вошла в прямое противоречие с исторической правдой. Известно, что только военные успехи Советской Армии на Восточном фронте помогли англичанам и американцам произвести высадку такой огромной массы войск в Нормандии. Не будь наших побед на Восточном фронте, вряд ли это широко запланированное предприятие— операция «Оверлорд» — могло закончиться благополучно.

Фильм «Самый длинный день» претендовал на раскрытие исторической правды. А получилась ложь, выдаваемая за документальность. Как же можно иначе оценивать фабулу этого фильма, если в нем ничего не сказано о военных усилиях Советского Союза, о том огромном количестве крови, пролитой советским народом в борьбе с гитлеровскими варварами.

Только раз на протяжении трех с половиной часов экранного действия один из фашистских ассов роняет реплику о том, что он сражался «на русском фронте». И всё!

Мы смотрим на симпатичных гитлеровских генералов и вспоминаем, как посланные ими «эйнзатцкоманды» уничтожали сотни тысяч советских людей во рвах Симферополя, Винницы, Львова и Пятигор-





Катюша Михайлова на фронте

ска, и тогда, при этих воспоминаниях, это «очеловечивание» главных оруженосцев Гитлера дополняет чувство исторической неправды, предиамеренной заданности всего содержания фильма, поставленного по прямому заданию нынешних руководителей НАТО.

Через несколько дней после просмотра «Самого длинного дня» мы увидели на Центральной студии документальных фильмов в Москве две новые работы молодого режиссера В. Лисаковича, снятые по сценариям писателя С. С. Смирнова, — «Его звали Федор» и «Катюша»*.

Оба этих маленьких фильма раскрывают живые черты двух советских героев прошедшей Отечественной войны, вместе с тем говорят о подвиге миллионов.

Мне было трудно сдержать слезы во время просмотра фильмов. Они вызвали множество ассоциаций, снова наполнили сердце огромной любовью к защитникам нашей Родины, к тем зачастую еще безымянным героям, кому мы обязаны всем нашим сегодняшним существованием.

Содержание фильма «Катюша» было уже известно из опубликованного на страницах «Правды» очерка С. С. Смирнова. Обычно в таких случаях зритель, зная фабулу картины, смотрит ее несколько расхоложенно. Ведь все известно до того, как в просмотровом зале потухнет свет!

Здесь же произошло обратное. Как только прозвучал такой знакомый по выступлениям по радио и телевидению голос писателя С. С. Смирнова и мы увидели фото Катюши Михайловой, мы сразу полюбили ее, стали с огромным вниманием слушать рассказ о ее судьбе.

Писатель и режиссер нашли особые, интимные краски для раскрытия образа Катюши и документальный фильм о ее судьбе подняли до уровня очень значительного, впечатляющего художественного произведения. Это достигается и тем, что в нем почти нет лобовых, приевшихся уже зрителю ситуаций, нет ложного пафоса войны, а есть честная правда о трудных годах, пережитых нами.

Казалось, можно было бы опустить вовсе рассказ о том недоверии к Катюше со стороны моряков, которое она встретила в полуэкипаже. А как «работает» эта деталь в картине!!

«Вы знаете,— рассказывает писателю С. С. Смирнову Катюша Михайлова-Демина, — я им уже все простила, что они меня не любили. Когда я пришла в полуэкипаж — какое-то напряжение, смотрят с презрением, говорят: «Ну, пришла шмакодявка какая-то, чего она тут будет делать, соску ей купить» — и все отвернулись...»

А потом, когда мы видим в фильме, как тепло и ласково встречают в мирном Севастополе завоевавшую их доверие Катюшу Михайлову бывалые флотские офицеры, становится понятно, что без предваряющей эту встречу сцены о недоверии к женщине

---

* «Катюша». Сценарий С. С. Смирнова. Режиссер В. Лисакович. Оператор А. Левитан. Звукооператор А. Петров. Композитор М. Табачников. Слова песни Е. Долматовского. Центральная студия документальных фильмов, 1964.

на корабле, последнее могло бы прозвучать гораздо слабее и, если угодно, фальшиво.

В сочетании фотодокументов войны, кинохроники тех лет с показом живой и здравствующей Екатерины Илларионовны Деминой — успех правдивого фильма.

Михайлова-Демина ведет себя перед киноаппаратом непринужденно, взволнованно и удивительно скромно. Она глубоко симпатична. Мы верим словам рассказчика о том, что «Катя не только была бесстрашной, она отличалась кристальной девичьей чистотой и скромностью. Это вызывало особое уважение у моряков».

Писателю и режиссеру удалось в течение двадцати с лишним минут доказать, как девушка-доброволец, попавшая в боевую часть, которую сперва называют «шмакодявкой», становится любимицей военных матросов.

После просмотра фильма один из моих знакомых высказал сомнение в том, закономерно ли появление на экране рядом с его героиней и самого писателя. Мне думается, что такие сомнения совершенно напрасны.

Мы очень плохо поступаем, не знакомя читателей книг с их авторами, с их биографиями. Это надо делать, если книги хороши. В равной мере писатель, журналист, открывший неизвестного доселе героя либо обнаруживший в архивах войны какую-либо забытую героическую историю, имеет полное право рассказывать о ней, а зритель вправе видеть его на экране.

Создание фильмов «Его звали Федор» и «Катюша» — это только часть огромной работы, проведенной С. С. Смирновым за последние годы по розыску неизвестных героев Отечественной войны.

Недавно я перечитал книгу «Брестская крепость» С. С. Смирнова, выдвинутую сейчас на соискание Ленинской премии. Эта страстная, по-настоящему партийная книга снова и снова волнует тебя, как и в первый раз, вызывает слезы на глазах. Она бесспорно находится на главном магистральном пути развития нашей советской литературы, как бы ни оценивать ее жанровые признаки. Я знаю, что есть еще у нас в литературных закоулках разные снобы, которые с пренебрежением относятся к такому виду литературы, как сплав публицистики, очерка, художественной прозы.

С. С. Смирнов был долгие годы увлечен своей работой по розыску неизвестных героев Брестской крепости как писатель-гражданин и отдал ей огромные силы. Беспокойная и страстная натура писателя-коммуниста не знает отдыха. Он находит героя итальянского Сопротивления Федора Поэтана, устанавливает, какой советский воин скрывался под этой странной фамилией, доказывает, что это рязанский кузнец Полетаев, заботится о его семье, рассказывает о его подвиге в печати и на экране.

Советское правительство поддерживает благородную инициативу писателя и присваивает посмертно простому русскому человеку, павшему под небом солнечной Италии, высокое звание Героя Советского Союза.

А потом розыски забытой героини войны на юге страны Катюши Михайловой, статьи о ней, рассказы по радио и телевидению, встреча с героиней.

Вся эта работа большого нервного напряжения, связанная с множеством поездок по нашей стране и за границу, как бы предваряет рождение двух взволнованных фильмов. Они так же патриотичны, как и «Брестская крепость», наполнены тем же гражданским, писательским волнением, что и страницы книги. В них оживают фотографии, и этому способствует такой знакомый уже нам по радио и телевидению уверенный голос писателя-воина.

С. С. Смирнов имеет полное право комментировать постановку своих сценариев, как имел бы, скажем, право зазвучать вдруг на фоне кадров «Оптимистической трагедии» взволнованный голос писателя и превосходного оратора Всеволода Вишневского.

Е. И. Михайлова-Демина у моряков





Писатель С. С. Смирнов и Е. И. Михайлова-Демина

Я помню, какой уверенностью наполнял голос капитана первого ранга и писателя Вишневского почти ежевечерне наши сердца в осажденном Ленинграде, в выпусках «Последних известий», когда мы — истощенные, озябшие — с тоской смотрели на последние крошки жалких блокадных ста двадцати пяти граммов хлеба с «огнем и кровью пополам».

Сегодня этой же традиции следует С. С. Смирнов. Его голос, звучащий с экрана, помогает миллионам зрителей понять, какой великий подвиг совершили наши люди в дни войны, простые люди вроде Полетаева и Михайловой. Рассказ писателя, обнаружившего этих еще недавно безымянных героев, пополняет героическую историю нашей Родины, укрепляет веру в силу и величие советского человека. Это политическое значение нововведения в кино полностью совпадает с правомочностью художественного приема.

Зритель еще больше верит в то, что происходит на экране; а раз зритель верит, раз в его сознании разрушается представление о вымысле, о подделке, а возникает полная убежденность в том, что каждый кадр — это правда, фильм побеждает!

В работе этой нашли свое благородное отражение указания нашей партии о преодолении последствий культа личности. Как хорошо, что вместо помпезных и фальшивых фильмов вроде «Сталинградской битвы» рождаются ленты, подобные «Катюше»,— о подвигах отважных наших людей. С какой непосредственностью Катюша рассказывает, как после войны ее мучили кошмары, как она искала немцев под кроватью, какая она «старинная».

За всем этим большая правда жизни. А вспомните эпизод у колодца, куда немцы пропускали без выстрелов отважную девушку брать воду, видимо, потрясенные ее храбростью и личным обаянием. И в этой сцене есть еще одна незнаемая нами грань войны.

«Для нас война — не история, это наша биография, наша жизнь, наша живая память», — раздаются с экрана слова создателей фильма «Катюша». Любая дорогая и значительная черта этой нашей биографии должна быть показана средствами киноискусства.

Хорошо еще и то, что и авторский текст и живая речь Катюши не приглажены придирчивым редактором и режиссером. Люди говорят, как в реальной жизни. Они «спотыкаются», подыскивают нужные слова, на ходу, перед аппаратом дополняют свою речь жестами.

Особенно хорошо, просто, непосредственно удается это делать Катюше Михайловой. Видно, что молодой режиссер не замучил ее предварительными репетициями. Он поверил в то, что Михайлова будет вести себя перед камерой так же, как бы вела себя в кругу близких. Вспомните, с каким волнением рассказывает Катюша о первом знакомстве с Югославией, о том, как их встречали в Белграде!

От всей души хочется поздравить создателей фильма и пожелать Центральной ордена Красного знамени студии документальных фильмов с еще большей творческой смелостью идти по пути новых экспериментов.

Лев РОШАЛЬ

# Показывает Рижская студия...

В одном из последних фильмов, выпущенных в Риге,— ленте режиссера А. Бренча «Ты и я»*—ведется поэтический рассказ о суровых испытаниях подлинной любви и трагедиях нарушенных клятв. О чувствах вечных и мимолетных.

Авторы сразу же вводят нас в мир трепетный, счастливый. В уличном потоке они отыскивают влюбленные пары, снимают сцены свиданий. Эти сцены отличаются удивительной подлинностью — столько в них искреннего, несыгранного чувства, тонко подмеченных подробностей. Доверчивость взгляда влюбленной, улыбка любимого, легкое дрожание ресниц, непосредственность жеста — все это такие детали, которые превращают подобные сцены в неповторимые и прекрасные мгновения.

Но для развития драматургии фильма авторы рассказывают в нем не только о верности в любви, но и об ошибках, которые совершает молодость.

Камера попадает в комнату, где поломана мебель и разбросаны вещи, где женщина, плача, рассказывает дружинникам о семейном горе, где зло ругается мужчина и дети жмутся к стенке, а любопытные соседи заглядывают в распахнутую дверь. Мы получаем возможность присутствовать в суде на бракоразводных делах. Чередой проходят перед нами люди, не нашедшие взаимности. Они повествуют о своих семейных неурядицах — с печалью, горьким недоумением, наигранной веселостью, со слезами.

Но вот что важно: чем больше таких эпизодов, тем явственнее ощущаешь, как снижается и общественное звучание фильма и его драматургическая напряженность. Хотя, казалось бы, где как ни в суде можно найти самые драматические ситуации?! А все объясняется тем, что любая жизненная ситуация, как бы она ни была драматична, приобретает истинное значение для произведения искусства только тогда, когда художником будут исследованы драматические коллизии, породившие ситуацию, мотивы поведения людей. Горький, говоря об очерке, писал: «Факт — уже всегда фабула». Но зафиксировав факт в его, так сказать, «голом» виде, а вместе с ним и фабулу, мы отразим лишь схему взаимоотношений между людьми, в то время как внутренние причины, породившие то или иное обстоятельство, его коллизии, исследуются не через фабулу, а сюжетом. Только с его помощью раскрываются, говоря словами того же Горького, «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей». Авторы же фильма, «поймав» только фабулу факта, свели эпизоды в суде и сцены семейных скандалов к обыденным столкновениям, смысл которых раскрывается лишь на уровне житейского понимания. А житейское (чтобы не обидеть авторов, я не говорю — обывательское) смакование подробностей факта и его подробное художественное исследование суть разные вещи.

Авторы, по-видимому, надеялись (и напрасно), что факты скажут все, что нужно, в прямом и переносном смысле — сцены в суде идут под документальную фонограмму,— «сами за себя». Но сами за себя факты говорят только тогда, когда они драматургически организованы, то есть выражают определенный замысел. Ибо драматургия — это не просто столкновения полюсов, а столкновение, «сшибка», в которой выявляется позиция художника.

В фильме поставлена важная задача — предостеречь юное поколение от неверного шага, научить его поэзии чувств. Не будем упрекать авторов в том, что в эпизодах, где речь идет о драмах любви, вообще отсутствует мысль. Но она мне кажется не слишком глубокой, несколько дидактичной. Она в основном свелась к двум-трем назиданиям, очень напоминающим бабушкины наставления: не женись до срока, а уж коли время пришло, то подумай как следует и всегда помни (здесь я пользуюсь цитатой из фильма) — «главное испытание впереди — в буднях». Да и не то беда, что мысль не слишком оригинальна и назидательна, но что она больше доказывается диктором, а не показывается на экране. А если и показывается, то иллюстративно, без попытки внутреннего раскрытия. Кстати, такая иллюстративность прорывается и в лучших, начальных эпизодах. Только здесь диктора заменяет проигрыватель, на который «обычная» продавщица по просьбе «обычных» покупателей ставит как бы невзначай пластинки с «нужным» для авторов текстом.

По-видимому, и сам режиссер чувствовал слабость драматургии в отснятом материале. Он обратился к поискам поэтических ассоциаций для усиления драматического начала. Раскиданные после скандала по комнате вещи он монтажом сравнивает с грудой брусчатки на мостовой (перед этим мы видели в нескольких эпизодах, как рабочие разбирали мостовую). Такой прием вполне возможен, особенно в поэтическом фильме. Но сама ассоциация была выбрана режиссером неточно, опять же по чисто внешним признакам. Рабочие снова уложат булыжники, но вряд ли семья соединится вновь после того, как вещи расставят по своим местам. Кроме того, мосто-

*Автор сценария Г. Франк. Режиссер А. Бренч. Операторы Р. Урбаст, Г. Пилипсон. Рижская студия, 1964.

вую разобрали для каких-то созидательных целей. Разбросанные же в комнате вещи символизируют разрушение семьи.

Вообще поиски драматургических ходов не в самом материале, а вне его вполне возможны, но таят немало опасностей. В фильме И. Краулитиса и У. Брауна «Белый колокольчик», выпущенном Рижской студией два года назад, авторы попытались организовать документальный материал о жизни большого города с помощью игровой новеллы о маленькой девочке, мечтающей купить белый цветок. В результате произошло любопытное смешение документального и игрового кино, где подлинные кадры оказались гораздо интереснее и значительнее всей истории с колокольчиками. Она выглядела в фильме вставной.

Анализируя недостатки драматургии фильма «Ты и я», нельзя не заметить, что одна из причин этих недостатков определяется кроме всего прочего слишком большим доверием, оказанным авторами «скрытой камере».

Обыватель, изучающий жизнь через замочную скважину, без сомнения, тоже «ловит» «жизнь врасплох». Художнику же, пользующемуся «скрытой камерой», надо искать в факте не сенсацию исключительного, а художественное выражение типического во высшей степени индивидуализированных образах. Границы действия «скрытой камеры» не укажешь в инструкции. Они могут определяться только вкусом художника. Об этом приходится говорить потому, что в некоторых эпизодах фильма «Ты и я» авторам изменяет вкус. Испытываешь неловкость оттого, что людей заставили рассказывать всему миру о вещах, о которых они суду-то рассказывают вынужденно.

Но вот что важно отметить: сцены свиданий влюбленных не менее интимны, а между тем они не вызывают неловкого чувства. В финале фильма есть блистательный эпизод. Описать его трудно: просто девушка обнимает, целует парня на улице. Эпизод великолепен не потому, что его снимали «скрытой камерой», а потому, что в нем есть подлинное, переливающееся через край чувство, настоящая любовь, открытая для всех, не таящаяся, не прячущаяся по углам. Камере только остается снять ее, не испугав неловким движением.

Эта любовь поднимает бытовую сцену до уровня «прекрасного (в гётевском смысле слова) мгновения».

Истинная любовь величественна и проста. Семейные разлады всегда запутаны. Чтобы проанализировать их, сделать верные обобщения, художник должен использовать все средства выразительности, не ограничивая себя возможностью «тайных» съемок. Увлечение подобными съемками как раз и привело к тому, что в своих наиболее слабых кусках фильм «Ты и я» остался на уровне житейского созерцания фактов, не поднялся до высот подлинно художественного обобщения.

Среди последних рижских работ гораздо более цельной мне кажется лента А. Фрейманиса «Берег»*.

...Серым осенним днем неторопливо движется по песчаным дюнам траурная процессия. Тишина. Слышны только тяжелые вздохи моря. «Шум прибоя,— рассказывает диктор,— звучит здесь траурным маршем для тех, кто уходит».

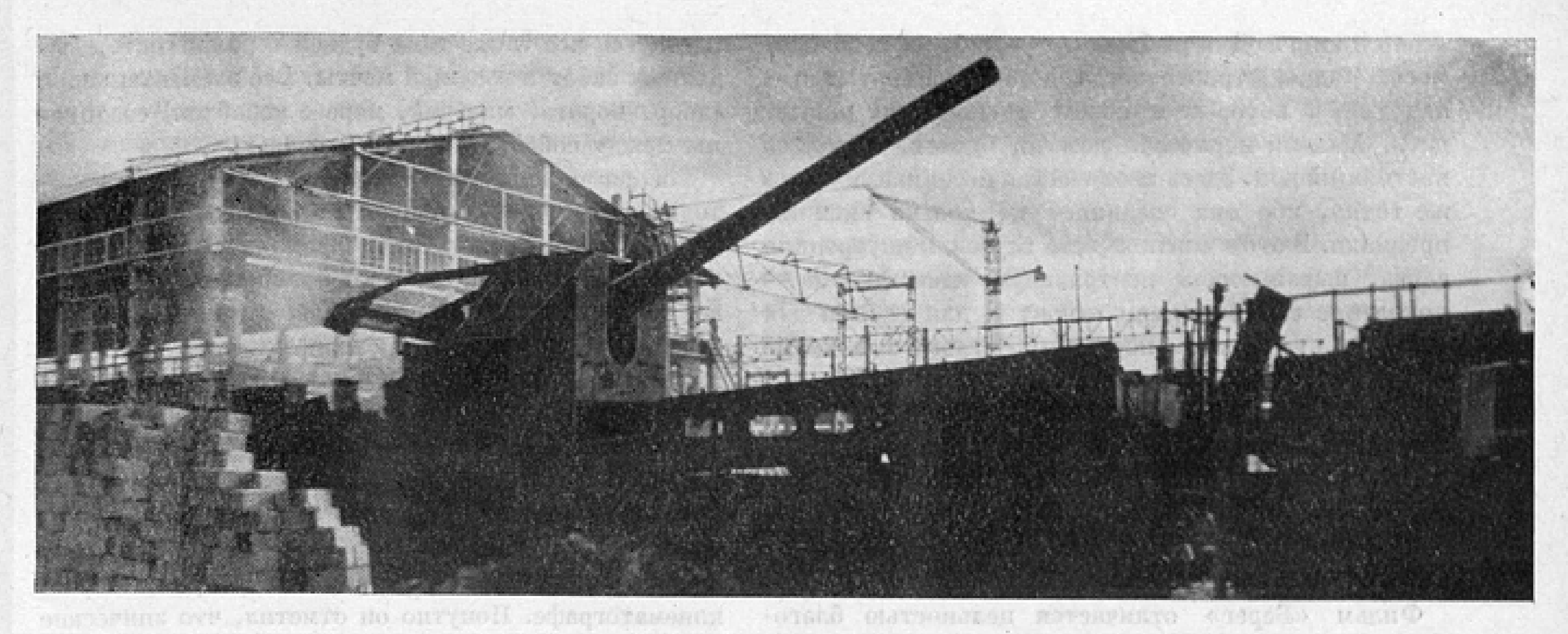
Снова дюны, но теперь они как бы высветлены солнцем. Играют дети в песке. Веселее звучат всплески морских волн. «Шум прибоя,— продолжает диктор,— звучит здесь колыбельной для тех, кто приходит».

Эти первые кадры кинорассказа о жизни и труде латвийских рыбаков раскрывают поэтический замысел авторов картины. Хотя фильм снят так, что буквально физически ощущаешь запах рыбы, сразу же становится ясно: авторы вовсе не собираются давать сухого, снабженного цифровыми показателями репортажа, в котором преобладающий блеск рыбьей чешуи затмевает человека.

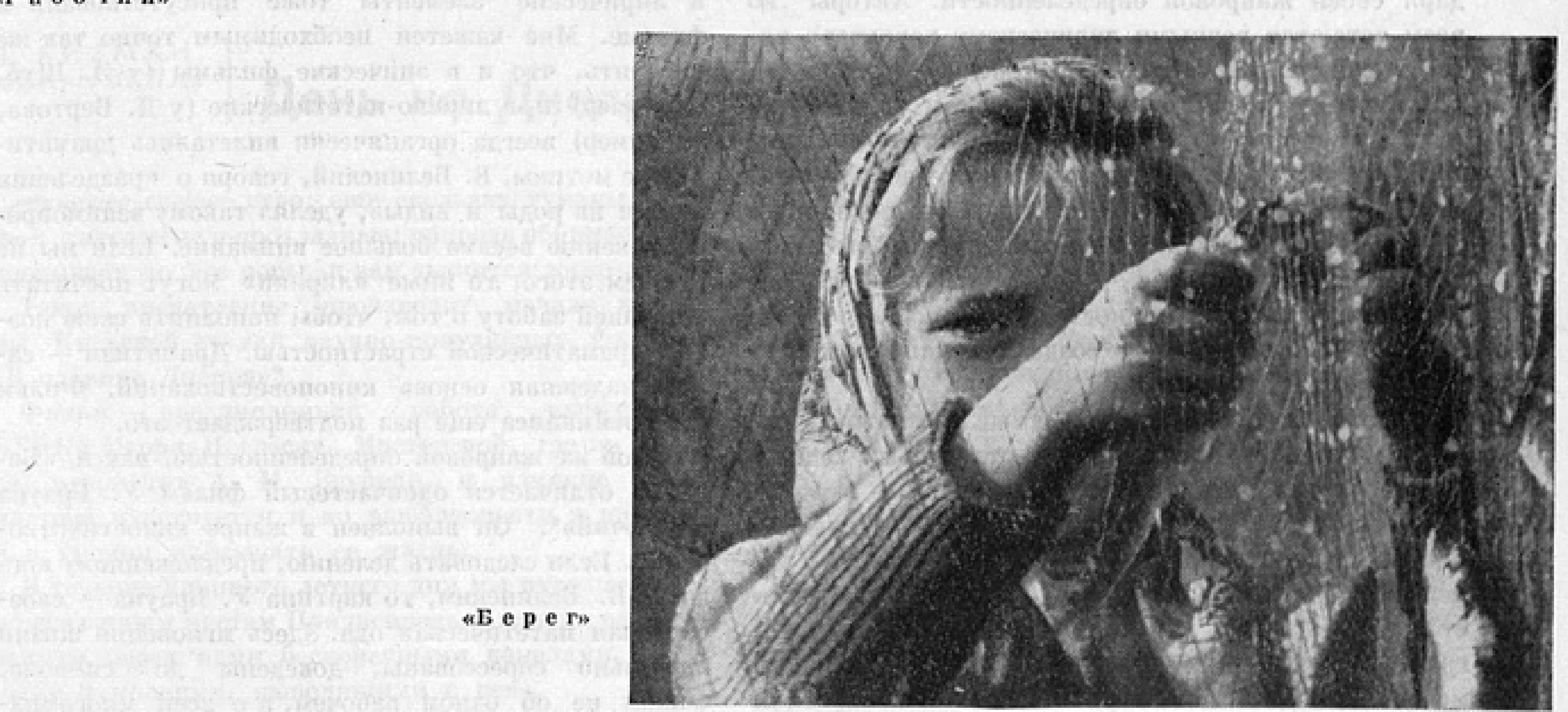
Они хотят рассказать о другом. О том, как живут и трудятся те, кто в суровой борьбе со стихией «берет» рыбу. О том, как одно поколение рыбаков сменяет другое и как каждое пришедшее поколение приносит в жизнь что-то новое. Тема сменяющих друг друга поколений с поразительной поэтичностью выражена в фильме. Руки рыбаков, прокаленные солнцем, изъеденные морщинами, травленные солью, быстро перебирают сети. Авторы сопровождают эти кадры звуками арфы. И на экране происходит чудо: огрубевшие в трудах рыбацкие пальцы вдруг приобретают музыкальную плавность. Точный звукозрительный образ рождает в нашем воображении образ труда-творчества, ставшего вровень с настоящим искусством. В такие кадры вполне органично вплетается авторский голос: «Эти руки слагают песню, у которой нет начала и конца, потому что каждое поколение добавляет к ней новый припев».

Поэтическому отражению этой темы служит монтаж фильма. Он построен на контрастном противопоставлении того, что устарело и уходит в прошлое, с тем, что приносит сегодняшний день новому поколению. Вместо лодки на веслах — моторная, вместо ветхой избы с печью, с примитивным ткацким станком, с церковной книгой —новые жилые кварталы. Богатый улов приносит хороший заработок: можно купить обнову, а завод на вырученные средства строит еще один корпус. Раньше в долгий атлантический рейс брали с собой только соль, а теперь

* Режиссер А. Фрейманис. Оператор И. Сигецкис. Рижская студия, 1964.



«Рабочий»



«Берег»



«Ты и я»

«соль и книги. Для рыбаков...— это самое необходимое». Кадры строительства домов монтируются с кадрами, в которых в новом детском саду рисуют дети. Малыш нарисовал дом на бумаге. Строится настоящий дом. Здесь поэтическая ассоциация опять же точна, ибо она соединяет не только внешние признаки. В этом монтаже есть глубокая внутренняя связь, выражающая центральную идею фильма,— поколение за поколением строит и для себя и для тех, кто будет жить после них, строит как бы по «проектам» тех, кто придет им на смену.

Так, казалось бы, во внешне ничем не приметные, повседневные события постоянно входят перемены, романтически озаряющие будничные заботы людей. Так, опять-таки в обыкновенных мгновениях жизни открывается прекрасное, ибо время для авторов — историческая категория.

Фильм «Берег» отличается цельностью благодаря своей жанровой определенности. Авторы во всем остаются верными лирическому характеру повествования. Сдержанность дикторского текста и его поэтичность находятся в неразрывном стилистическом единстве со строгой, но окрашенной поэтическим чувством тональностью экранного изображения.

В едином стиле применяется в картине подлинный звук. Шум моря, приглушенные реплики рыбаков, стук сейнерских моторов — все это очень мягко, без нажима придает достоверность лирической атмосфере повествования, помогает создать подлинно поэтическую фонограмму.

В соответствии с жанром и замыслом картины выбирает режиссер мизансцены отдельных кадров. Обычно у нас считают мизансцену — этот важнейший элемент «языка» режиссера — принадлежностью только игрового кино. Мне думается, это неверно. Конечно, здесь есть отличие. Но оно состоит лишь в том, что в художественном кинематографе режиссер может строить мизансцену, а в документальном должен выбирать ее в том конкретном материале, который предлагается жизнью. Я подчеркиваю: речь идет именно о мизансцене, а не о композиции кадра. Ибо внутренняя логика взаимоотношений между отдельными действующими элементами в кадре (это могут быть не обязательно люди, но и предметы), логика, которая должна выражаться мизансценой, может иной раз прийти в противоречие, скажем, с правилами линейной композиции.

В фильме А. Фрейманиса одна из наиболее точных мизансцен выбрана в заключительном кадре. Аппарат снимает на первом плане двор, захламленный обычными дворовыми предметами. Дальше — неширокo открытые ворота. А сразу за ними — морские просторы с уплывающим в туман кораблем. В воротах стоит мальчик, следит за уходящим судном. С помощью мизансцены здесь выразительно переплетается все та же тема будней и романтики, обыденных забот и зовущей мечты. Все элементы кадра (двор, ворота, мальчик, море с кораблем) соединены между собой поэтической связью.

Говоря о жанровой специфике «Берега», необходимо отметить, что в этот лирический по жанру фильм органически входят драматические мотивы. Они не отличаются особенной заостренностью, но все же сталкивающиеся мотивы старого и нового в немалой степени определили драматическую напряженность картины.

В статье «Размышления о киноправде и кинолжи» («Искусство кино», 1964, № 1) С. Юткевич предлагает обоснованную жанровую классификацию документальных фильмов по определенным видам. Говоря о «Турксибе», С. Юткевич справедливо отнес его к драматической линии в документальном кинематографе. Попутно он отметил, что эпические и лирические элементы тоже присутствовали в фильме. Мне кажется необходимым точно так же отметить, что и в эпические фильмы (у Э. Шуб, например) и в лирико-патетические (у Д. Вертова, например) всегда органически вплетались драматические мотивы. В. Белинский, говоря о «разделении поэзии на роды и виды», уделял такому взаимопроникновению весьма большое внимание. Если мы не сделаем этого, то иные «лирики» могут посчитать излишней заботу о том, чтобы наполнить свою поэзию драматической страстностью. Драматизм — самая надежная основа киноповествований. Фильм А. Фрейманиса еще раз подтверждает это.

Такой же жанровой определенностью, как и «Берег», отличается одночастевый фильм У. Брауна «Рабочий»*. Он выполнен в жанре киностихотворения. Если следовать делению, предложенному когда-то В. Белинским, то картина У. Брауна — своеобразная патетическая ода. Здесь мгновения жизни предельно спрессованы, доведены до символа. Фильм не об одном рабочем, а о всей многомиллионной армии тружеников. Прием не новый, испробованный еще Вертовым в попытках раскрыть, как говорил он сам, «образ мыслей «живого человека». Вертов ссылался на символический образ матери в «Колыбельной». Да и сам Браун уже снимал подобным образом свою картину «Стройка».

Фильм «Рабочий» отмечен подлинной поэтичностью, особенно в лучших своих частях, где режиссер Браун и оператор Браун действуют в единстве. Это полные поэтического сияния сцены, в которых фонтаном бьют искры расплавленного металла на фоне силуэтов сталеваров, патетические кадры с пушками, идущими на переплавку, эпизоды стройки, где монтажники стоят на строительных лесах.

* Автор сценария А. Леиньш. Режиссер-оператор У. Браун. Рижская студия, 1964.

Вместе с тем отдельные кадры (рабочие у коммутатора, рабочий за станком, у конвейера, работницы в намоточном цехе) сняты Брауном в слишком сухой, информационной манере, вообще-то совсем несвойственной автору. Здесь оператору Брауну недостает поэтичности, которой была исполнена почти вся его операторская работа в «Белом колокольчике».

Вялость кадров особенно подчеркивается приподнято-поэтическим дикторским текстом, который вдруг как бы повисает в воздухе. Если в других кадрах он сливался в едином стиле с патетикой экранного материала, то здесь, не подкрепленный экраном, он стал напыщенным, риторичным.

Проблема дикторской роли в фильме, наверное, одна из самых сложных и не решенных в документальном кино. Здесь трудно упрекнуть авторов в ошибке. Скорее, это «инерция стиля». Но все-таки, видимо, следовало поэкспериментировать и в этой области, тем более материал располагал к такому эксперименту.

А в целом, фильм У. Брауна—несомненная удача на пути поисков выразительных средств в документальном кино.

Таких удач немало в картинах рижан. Правда, в их фильмах поиск еще не всегда приводит к открытиям. Но они одерживают бесспорные победы, когда в быстротечности жизненных мгновений улавливают пульс времени.

*Л. АЙЗМАН,*
*студент ВГИКа*

## День на Днепре

Свежее-свежее утро; еще скользят туманы, медлительные и прохладные; природа обнимает вас, проникает во все поры, и вам дышится легко-легко.

Такое впечатление производит начало картины Киевской студии научно-популярных фильмов «В плавнях Днепра»*.

Фильм — преддипломная работа выпускника ВГИКа Игоря Негреску. Мастерской, где он учится, руководит А. М. Згуриди, и влияние этого мастера чувствуется и во влюбленности в природу и в умении наблюдать ее жизнь.

В течение длинного летнего дня мы путешествуем по сказочным местам Приднепровья: плавни раскрываются перед нами бесконечными каналами, зелеными туннелями, выводящими к реке.

И. Негреску ведет повествование в одном поэтическом ключе, но как богато оно самыми разнообразными оттенками!

Картина начинается с рассвета; солнце еще за горизонтом, а в природе все уже готовится к его приходу. Замерла в ожидании лилия, застыла на тонкой ноге чайка. Картины просыпающейся природы сменяют друг друга. Вскоре мы знакомимся с «героем» — на крыльце украинской хаты появляется белобрысый мальчишка. «С добрым утром!» — говорит мягкий мужской голос. Это радио начинает утренние передачи.

И вот они уже идут на рыбалку. Они — это мальчик и щенок.

Вы когда-нибудь ходили на рыбалку? И у вас когда-нибудь клевало? И когда-нибудь натягивалась леса, и вам уже казалось, что там в глубине что-то трепещет... и вы беспокоились, что это что-то вот-вот сорвется. Бывало, что и срывалось. И тогда, словно ища поддержки, вы поворачивались к соседу. А тот понимающе и сочувственно вглядывался в чуткие поплавки. Потом вы долго смотрели, как ветер отгонял от берега рябь... И еще не желая согласиться с тем, что лов окончен, сами начинали шевелить поплавки.

Все эти детали удивительно зорко подметил киноаппарат, и они зажили на экране своей поэтической жизнью. Притом «вы» — это маленький мальчик. А ваш «сосед» — презабавный щенок...

В фильме почти нет «проходных» кусков, каждый кадр, каждый эпизод наполнены жизнью. Каждая сценка, внутренне законченная,— сама по себе уже или лирическое стихотворение, или добрая шутка.

Вот ссорятся из-за маленькой рыбешки чайки, щенок в спешке потешно проваливается в трясину. Вызывает добрую улыбку завтрак куриной семейки: пищащий выводок расправляется с содержимым миски, что стоит около собачьей конуры; проснувшись, щенок с недоумением смотрит на пришельцев — это же его миска, надо попросить их отсюда! Но мама-кура начеку, она грозно клюнула воздух у самого носа щенка, заставив его втянуть голову обратно. Кто ее знает, на что она еще способна!

* Режиссер И. Негреску. Оператор В. Серебреников. Редактор Т. Дмитрук. «Киевнаучфильм», 1963.

Музыка, введенная, правда, только в самое начало фильма, излишня — гораздо выразительнее «звучит» сама природа.

Во многом успеху молодого режиссера способствовало соавторство с оператором В. Серебрениковым. Он снял фильм точно и просто. Оператор заметил и черные от трясины «сапоги» у щенка, пробежавшего по кочкам, и облупившуюся краску на днище теплохода.

Мы поверили фильму, он вызвал в нас обостренное восприятие природы, и тем досадней небольшие просчеты автора.

Не вписался в общий зрительный ряд кадр с летящим под водой крылом теплохода-ракеты. Здесь мы ловим себя на странном желании: нам хочется, чтобы быстрее прошел теплоход и чтобы снова наступила природная тишина. Автор же все следит за движущимся под водой крылом. Резкостью движения этот кадр нарушает ритм повествования и ничего не добавляет к той картине, которую видят зритель и мальчик.

А вот неудачная звуковая сцена. Лодка с мальчиком проплывает мимо бобров. Слышно, как всплескивают весла. И зритель, безоговорочно принявший достоверность всего происходящего, удивлен, почему зверьки не разбегаются. Это досадное упущение картины, которая ввела нас в обаятельный мир природных звуков. Мы насладились и ранним утром с его еле слышным шелестом трав, и тишиной погожего летнего дня, и теплым вечером, наполненным стрекотанием кузнечиков.

И. Негреску сделал поэтический очерк о природе. Рано предсказывать выбор дороги. «В плавнях Днепра» говорит о большой требовательности будущего режиссера к своей профессии. Это хорошее качество. Надеемся, что в будущем оно поможет режиссеру в большом и важном деле — популяризации научных знаний.

И. ГРАЩЕНКОВА,
*студентка ВГИКа*

## Тракторы и лебеди

Фильм этот* строился по принципу — показать все и возможно шире. Авторам хотелось создать панораму Белоруссии во всеобъемлющем охвате ее жизни. Превосходная задача!

Как она решена?

На экране—самосвалы, зубры, лен, озера. Иногда возникают и тут же исчезают портреты знатных людей республики. В эти минуты фильм напоминает Доску почета — мы узнаем фамилию, имя, отчество, должность уважаемого человека. Сам же человек безмолвствует.

Как смонтирован фильм? Монтаж здесь не столько творческий, сколько механический. Эпизод пуска атомного реактора без всякой связи соседствует с эпизодами на сельскохозяйственную тему, эпизод на ковровой фабрике — с видами города Полоцка.

Нет внутренней связи и между кадрами — идет показ новых тракторов, затем мы видим выезд самосвалов с автозавода; вот вращающаяся печь на металлургическом заводе, а следом — пейзажи Днепра. Внутренняя связь заменена простой склейкой.

*«Беларусь — республика моя». Автор сценария и дикторского текста М. Калачинский. Режиссер В. Шаталов. Операторы Г. Масальский, Ю. Иванцов. Минская студия научно-популярных и документальных фильмов, 1963.

Перестановка частей в обратном порядке — от пятой к первой — не внесла бы изменений в содержание фильма. Авторам как будто безразлично, что главное в их кинорассказе, что второстепенное.

В фильме отсутствует какой-либо внутрикадровый или междукадровый ритм: тракторы в поле движутся, как лебеди в пруду.

Кинопортреты в фильме невыразительны даже при крупном плане. Почему-то все похожи друга на друга и цвет лица (фильм цветной) у всех одинаково неестественный.

И как подкрашенная водица, кадры текут, текут, их невозможно сопоставить, а ведь сопоставление кадров в монтаже несет в себе необходимый публицистический заряд. Группа кадров не дает никакого нарастания и углубления авторской мысли.

Порой кадры, эпизоды монтируются по поверхностным ассоциациям — так, вслед за кадром изготовления ковров дан пейзаж луга, так сказать, «ковра», вытканного природой.

Для того чтобы ассоциации стали принципом сцепления кадров (отличный прием для подобного фильма), они должны быть творческими, значительными, нешаблонными, должны выявлять глубину связей, казалось бы, далеких явлений. Но авторы не сумели

этого сделать и попытались формально заменить эти связи дикторским текстом.

И вот что получается: в одном кадре идет уборка картофеля в поле, в другом — по аллее, усыпанной осенними листьями, идут девушки. Как соединить эти кадры? Следующим текстом: «Осень... как не полюбоваться золотыми листьями девушкам с Гомсельмаша!»

Если не помогает дикторский текст, оказывается, можно использовать песню или танец. В одном кадре журналист включает радиоприемник, слышна песня «Ленок», следующий кадр — поле цветущего льна.

Поистине все средства брошены, чтобы хоть както связать кадры и эпизоды.

Вот на помощь пришла инсценировка — введена фигура журналиста, от лица которого якобы ведется рассказ.

Мы не узнали ни мыслей, ни чувств этого человека, ни его имени. Дикторский текст, вложенный в его уста, не содержит ни интересной информации, ни эмоциональной оценки происходящего. По полю цветущего льна движутся уборочные машины; диктор сообщает: «Механизаторы похожи на капитанов. В самом деле, перед ними целое море льна. Как же не светить маякам!»

Трескучий, многословный комментарий звучит на фоне кадров, посвященных достижениям советской науки и техники.

А ведь слова могли быть просты и прекрасны, как белорусская народная поэзия, с ее особым, мягким обаянием.

К сожалению, национальное начало, столь важное в фильме, рассказывающем о славной республике, совсем не выражено ни в музыке, ни в песнях, ни в цвете.

Между тем как бы мог заиграть здесь цвет, передающий особый колорит белорусского пейзажа и зеленовато-серых тонов нежного народного орнамента.

Тут, пожалуй, и надо бы поставить точку, но я позволю себе обратиться непосредственно к авторам фильма.

Товарищи Калачинский, Шаталов, Масальский и Иванцов! Сделаем маленький экскурс в историю, кстати, не такую уж далекую...

После просмотра я вспомнила «Советскую Белоруссию» («Беларусьфильм», 1951). Тоже цветной фильм, где так же смонтированы озеро Нарочь, зубры, тракторы, самосвалы, Академия наук. Такой же подход к материалу, его отбору и осмыслению. Это огорчает.

Фильм «Советская Белоруссия» сдан в архив. Уже в каталоге фильмов действующего фонда за 1958 год вы тщетно будете искать это название. И вдруг такое повторение!

Неужели ничего не изменилось на республиканской киностудии за прошедшие годы, неужели ничего не изменилось в вашем художническом сознании!

Л. РЫБАК

# Эффект участия

Это что же — претензия на новый термин? Нет, это определение роли, места, которое по праву занимает юный кинозритель в разговоре о судьбах любимого им искусства, в активном отношении к фильму, в нашей большой жизни, наконец.

Он участвует

## ...В СПОРЕ

Случайно подслушанный разговор: «А мы с Юркой в кино ходили».— «Чего смотрели?»—«Да ерунда: там про пионерский поход, потом двое заблудились, как идиотики, потом, ясно-понятно, их нашли...» — «Детский фильм, что ли?» — «Ага, детский...» — И ответная реплика тоном крайнего разочарования: «Так бы сразу и сказал. Лучше мороженого куплю».— «Оставишь откусить?..»

Разговаривали двое тринадцатилетних мальчишек, но определение «детский» звучало только как оценка качества. И было «ясно-понятно»: «детский» — это несерьезно и несмешно, «детский» — это не по-настоящему, «детский» — это безмятежное бездумье, это не волнует, не действует... Словом, ребята, купите уж лучше мороженого и включитесь в спор о том, каким должен быть фильм — детский, но без иронических кавычек.

Для нас, взрослых кинозрителей, проблема детского и юношеского кинематографа становится привычной. К ней притерпелись и, не решая ее по существу, поворачивают то одной, то другой стороной: для детского кинематографа нужна база! — дали базу; детский фильм надо делать талантливо! — пришли таланты; следует привлечь внимание общественности! — и общественность не отказывает во внимании. А как проблема? Жива! Да что ей, проблеме, сделается? Ведь в принципе она все та же: каким должен быть детский и юношеский кинематограф, имеющий базу и талантливых создателей, пользующийся всеобщим вниманием?

Было бы нечестно сказать, что о самой проблеме вовсе речи нет, что о существе кинофильмов для детей и юношества — и тех, что в прокате, и тех, что в проекте,— не думают, не говорят, не спорят. Спорят! Но спор о детском фильме — это зачастую детский спор, эмоциональный, запальчивый, лишенный аргументации: «Дети все понимают!» — «Нет, этого дети не поймут!» — «А спорим, что поймут!»—«И нет, и нет...» Спорят взрослые, спорят режиссеры, критики, педагоги, родители. Но что сулят эти споры детям?

Бесплоден спор, если те, кому адресованы детские и юношеские фильмы, не принимают в нем участия — в том единственно возможном качестве, которое и необходимо для решения состарившейся проблемы,— в качестве зрителей. Против этого вряд ли кто-либо возразит, однако на практике ориентация на юного зрителя нередко подменяется общими благими соображениями о том, чтó, по нашему взрослому просвещенному мнению, надо этим самым детям.

Взрослые спорщики твердо знают о себе: они были детьми, были и юношами, ничто в ту пору им не было чуждо — играли, дружили, любили, мечтали. А раз так, значит с помощью радостного или горького, трудного или легкомысленного опыта ушедших лет представляется возможным разобраться в мире чувств, мыслей, дел современной детворы, увлечь ее и повести за собой. Как будто все правильно: кто же, если не старшие, поведет подрастающее поколение. Верно и то, что забывшие свое собственное детство юному зрителю не нужны. А ошибка все-таки возникает, потому что опыт собственного далекого детства как бы заслоняет иному создателю фильма столь необходимый

новому поколению опыт старшего, умного и знающего друга. Ошибка неизбежна, когда ум и знание предстают в форме наставлений, когда, например, раздумья макаренковской «Книги для родителей», перейдя на экран, низвергаются каскадом нотаций в фильме «Большие и маленькие».

В детство можно войти, в детство страшно впасть. Ожившими воспоминаниями далеких лет, лишь внешне соотнесенными с сегодняшним днем, кажутся многие кинофильмы — и в этом причина их слабости. Кстати сказать, вообще невозможно вернуть себе мироощущение незрелой юности (повзросление — необратимый процесс). Представшее в воспоминаниях детство с неизбежностью искажается позднейшими наслоениями, переоценками, смещением перспективы.

Одному покажется, что нынешние дети и в подметки не годятся доблестным корешам его мятежной юности: «Мы такими не были! Разве это молодежь?» Ошибка: дети остаются детьми, многое повторяется. А позиция такого противопоставления проникает в кинофильм, принижает нынешнее поколение и либо вызывает протест современных ребят, либо оставляет их равнодушными, безучастными, либо — и это хуже всего — подавляет зрителя и приводит к мысли: «А слабаки мы все-таки! Вот раньше...» Другому взрослому деятелю кино сдается, что ничего, кроме частностей, не изменяется: «Когда-то мечтали о море, теперь мечтают о космосе — те же романтики». Ошибка: новый круг интересов формирует новые качества нового поколения. Не только мечта становится иной — по-иному мечтают.

А чаще всего... Впрочем, пусть читатель этой статьи вернется к примерам, которые пародирует в кратком пересказе А. Хмелик *. (Нет нужды множить число примеров—подобные фильмы на памяти у каждого.) Чем плохи те незатейливые придумки-схемки? Почему подростки именно эти картины пренебрежительно называют «детскими»? В чем просчитались постановщики этих полнометражных пустячков?

Произошло обычное, к сожалению, явление: умиляясь — «Ах, какие мы были миленькие-шаловливенькие!» — авторы фильмов разыгрывали-ставили памятное им в общих и бедных чертах собственное детство. Умиление их и подводит: крупным планом даются детские забавы, а где-то размытые в общем смазанном фоне куцые намеки на заботы и тревоги. Утрачено острое и сильное чувство: «Все совершается впервые!»— а вместо властного и зовущего к действию желания знать: «А что там, впереди?» — утомленное и ленивое всеведение: «А ничего там особенного не случится».

Я не хотел бы ни запугивать, ни предостерегать, но еще одно замечание выскажу: слабые фильмы, о которых шла речь в статье Хмелика, не такие уж пустяковые, и как раз потому, что пустяковыми кажутся детям. Умилительные кинозабавы рождают в юном зрителе чувство дурно понятого превосходства над теми взрослыми, которые неуклюже и фальшиво пытаются забраться в его, подростка, сложную и богатую по запросам и небогатую по опыту жизнь. И если вдобавок в каких-то случаях возникшее чувство превосходства подкрепляется ошибками воспитания в семье, в школе, складывается прочная, подчас непробиваемая скептическая позиция: «Да что они («они»— это мы, взрослые) понимают в нашем житье-бытье!» Скепсис — ветрянка взрослых, но как детское заболевание — это очень опасно.

Идут споры о судьбах детского и юношеского кинематографа. Значит, следует прислушаться и присмотреться к тем, ради кого спорим. Полноправно участие в этом споре детей и юношей; правда, в их распоряжении не трибуны, зато зрительные залы. Ну а мы разве не в тех же залах сидим? И если в поисках лучшего во всех отношениях детского фильма будет, как мечтает Хмелик, проведен кинофестиваль — самым авторитетным жюри станет реакция зрительного зала, мнение тех, кто видит себя и взрослых

## ...В ФИЛЬМЕ

В ряду прописных истин, популярных и тривиальных, есть такая: фильм, достойный юного зрителя, рождается из сильных и добрых побуждений (как, впрочем, и хороший недетский фильм — не правда ли?). А есть и другая, может быть, менее популярная, но не менее тривиальная пропись: побуждения могут быть отменно хороши, а результаты подчас плохи.

Благими, добрыми намерениями вымощен путь в кинотеатр юного зрителя, но нет-нет да и встретится препятствие на этом пути. И одно из таких препятствий в следующем:

* А. Хмелик. Пора возмужания, «Искусство кино», 1964, № 5.

далеко не всегда (об этом уже было сказано) авторы детского или юношеского фильма понимают своего зрителя и потому движутся на ощупь к сердцу и разуму детей и юношей.

Как будут восприняты образы фильма там, в темном зале, где — слышите? — то притихнут, то разом вздохнут, то зашумят и рассмеются в самый, казалось бы, неподходящий момент? Что они примут, что отвергнут? На каком таком основании? Трудно сказать: особенности киновосприятия почти не изучены. Этим надо заняться безотлагательно, но задача трудна: в сокровенный мир образного мышления юного кинозрителя проникнуть нелегко. Правда, пока что попытки такого проникновения были случайными, несистематическими, идущими не далее, чем простая констатация: «понравилось — не понравилось». Надо бы глубже. Кто поможет?

Нужна постоянная помощь заинтересованных в этом деле учителей. Многолетние педагогические наблюдения помогут ответить на вопрос о том, насколько действенны, благотворны, заразительны те или иные кинопримеры: что откладывается в опыте подростка, способствует формированию мировоззрения и чувств, а что — и почему — проходит бесследно. В длительных наблюдениях педагогов удастся получить ответ и на вопрос, касающийся изменчивого, меняющегося круга интересов детей и подростков: какие из этих интересов стабильны, а какие недолговечны (кстати, помянутая Хмеликом ходячая фраза: «Чапаев» — лучший детский фильм» — свидетельство устойчивого интереса и к определенным проблемам и к определенным — удовлетворяющим и развивающим интерес — способам решения этих проблем средствами кино; что же до «присвоения» детьми «взрослого» фильма, то и здесь, по-видимому, любопытная, неизученная и важная закономерность).

Нужны факты — достоверные, убеждающие, ориентирующие. Общие соображения о том, что необходимо сегодня подрастающему поколению, не подкрепленные строгими и направленными наблюдениями, бездоказательны.

Так, например, часто путаемся мы, раздумывая над тем, в какой мере существенны вызванные новым уровнем науки и техники изменения духовного мира подростков. Хмелик пишет о нынешних детях, разбирающихся в реакторах и транзисторах,— надо учитывать новые интересы. Правильно. Но введением одних внешних примет века ограничиваться нельзя: ходульный образ модернизованного юного техника — будь он хоть весь на полупроводниках! — та же схема, не учитывающая духовной перестройки.

Мне и моим друзьям, учителям, думается, что в детском фильме должны быть учтены активность и новизна изменившихся способов вторжения подростка в мир взрослого человека. По нашим наблюдениям, уходит в прошлое пассивная позиция нетерпеливого о ж и д а н и я: «Вырасту — тогда за дело!» И детский, юношеский фильм должен открывать зрителю растущие возможности немедленного и активного у ч а с т и я в большой, созидательной и трудовой и трудной жизни. Без доброжелательно-снисходительного «поживете — узнаете», с честным разговором о жизни прекрасно-трудной, без водевильных сорванцов, чьи забавы умиляют дяденек и тетенек, но оставляют равнодушными не склонных к мемуарам и сантиментам детей и юношей; без узколобых отличников, топчущихся на тщательно огороженной детской площадке и якобы не помышляющих перелезть через забор.

Детская увлеченность, направленная в русло общего дела,— таков был принцип Гайдара, который верил в эффект участия и добивался великолепного эффекта. Тимуровский принцип торжествует сегодня в жизни, а в детский кинематограф пробирается робко. Так, иногда прорвется, а тут и начнутся споры: «Для детей!» — «Не для детей!» — «Для взрослых и то не для всех!»

А что же для детей? Ведь им нужен самый-самый широкий экран, чтобы героям фильма и героям в зрительном зале сливаться мыслями и чувствами, готовясь действовать и действуя, или, напротив, сталкиваться в непримиримой борьбе, но с тем же стремлением, с той же готовностью действовать!

Заметьте, что педагогические наблюдения хоть и подкрепляют некоторые общие соображения, но еще недостаточны: нужна специально организованная проверка, которая поможет выяснить оптимальные возможности детского и юношеского фильма и наконец-то установить конкретный адрес: «для детей», «для юношей», «для очень взрослых». Понадобятся и творческие поиски новых киногероев и кинорешений, потребуется глубокое психологическое изучение ответных реакций и в зрительном зале и — позже — за его пределами.

Нужна постоянная помощь психологов. Нужен широкий и длительный психологический эксперимент, раскрывающий природу образного воздействия фильма, помогающий поискам как в области содержания, так и формы. В психологических исследованиях можно установить условия наиболее активного включения юного зрителя в романтический и реальный мир высоких помыслов и великих дерзаний. Так, чтобы несущийся с экрана призыв: «Будьте готовы!» — порождал ответное: «Всегда готовы!»

Вероятно, крепким орешком будущих исследований окажется не решенная даже в общепедагогическом плане проблема возрастной дифференциации. Чем руководствуемся мы, решая: сюда можно до шестнадцати, туда — нет? Где кончается детское, где начинается юношеское? Постоянны пороги возрастов или, подвластные веку, подвижны? Всегда ли следует приноравливаться к возрасту или иной раз предпочтительнее в чем-то — и в чем именно? — опережать возраст, стимулируя повзросление?

Может быть, и здесь суждено сыграть положительную роль избранному в качестве критерия, ненадуманному, существующему эффекту участия. Проследить рост и спад, найти точки максимально активного отношения зрителей к событиям и героям. Выверить бы на этой основе в различной по возрасту аудитории один, другой, третий спорный фильм. Изучить реакции, различая, скажем, нездоровое любопытство свидетеля (не дорос!) и здоровую любознательность участника. И определится возможность правильнее отнестись к так называемым запретным темам, запрещенным приемам, назидательным решениям...

Помню поздний вечер, взволнованно притихший зал, сочувственное внимание взрослых зрителей (в пределах эффекта присутствия) к трагедии одинокой героини «Главной улицы». Ах, как сжималось сердце, когда там, в кадре, Она, обманутая и предчувствующая обман, исступленно, жадно целовала Подлеца, прощалась с надеждами, прощалась с жизнью! А в зале взрослый парень, выросший из юношеского кинематографа, радостно и хрипло кричал приятелю: «Смотри, ты! Она ж его заест!»

Позже, когда вспыхнул свет, я увидел в сторонке свою ученицу, нарушившую запрет «дети до шестнадцати...», — она плакала, потрясенная, понимала такое, чего не видела, не могла видеть в жизни. Ей стало труднее, но она стала богаче. И где-то здесь же, в зале, присутствовали мои коллеги-учителя, а в их числе те, которые несколько лет спустя ханжески возмущались фильмом «А если это любовь?»

Проверьте, психологи, есть ли существенная разница между мнительным и мнимым целомудрием ханжи и бесстыжей разнузданностью невоспитанной пошлости? Спору нет: надо бережно воспитывать чувства. Но как и когда начинать? Для этого может оказаться непригодной запертая «до 16-ти» дверь, вызывающая в несложившемся подростке противное (и ему же противное!) желание заглянуть в замочную скважину. Так что же — распахнуть настежь двери? Нет, не то: просто пришла пора психологически исследовать потаенные уголки пробуждающихся чувств, научиться их выращивать и направлять, отыскивая меру доступного, достаточного, должного.

И пресловутая назидательность, которую то поругивают, то нахваливают, ждет исследователя. По наблюдениям известно, что до поры до времени прямая проповедь, лобовое поучение не вызовут возражения юного зрителя, который и ждет-то от старшего прямого ответа: «что такое хорошо и что такое плохо». Сомнения являются с первыми попытками к самостоятельности, со стремлением участвовать.

Приходят раздумья, приходят желания испытать самому, а с ними и первые испытания. И здесь возможен киноурок, но не в форме назойливого совета, охранной грамоты, зловещей присказки-морали: «Говорили же тебе...» Форма кинообращения — думается, исследования подтвердят это — должна быть подсказана реальным и возможным, осуществляемым и предстоящим участием подростка

## ...В ЖИЗНИ

Рассказ знакомого:

Мальчишки носились по двору с игрушечными пистолетами и автоматами. Миролюбиво настроенный прохожий сказал им:

— Что это вы, ребята, все в «войну» играете? Поиграли бы лучше в «мир».

— В «мир» не играют,— категорически отрезал разгоряченный пацан и умчался с пронзительным: — Бей гада! Вперед!

Нечто подобное читал я и у Маршака...

Вперед! — и что ни говорите, а «Чапаев» — лучший детский фильм...

Вы, снимающие фильмы для детей, вы не ровесники братьев Васильевых. Вспомните: и вы сидели в зрительном зале, топали ногами и самозабвенно орали: «Наши!!!» Вы хотите, чтобы также был принят и ваш фильм?! Это будет, если снятые вами ленты честно и темпераментно расскажут вступающим в жизнь об этой самой дорогой нашей жизни, не скрывая трудностей, не облегчая побед, не принижая мечту.

Подросток (ограничимся ради простоты изложения этим «средним» возрастом) стоит у порога настоящего мира, а не идиллического мирка. Его не обманешь: он знает (если это умный подросток), что в жизни будет ему непросто. Ему и сейчас непросто жить. Он сталкивается с хитрой неправдой и тупой косностью, он жаждет справедливости, он готовится отстаивать ее. Учить его надо суровой правдой, а не дезориентирующими иллюзиями. Куда денутся наши мальчишки со своими невыдуманными тревогами, порывами, ушибами, если взрослые добряки будут строить для них тесные кинозагончики, приговаривая: «Все у вас и у нас в порядочке, у вас — пустяки, у нас — обойдется...» Да разве времена тревожной молодости — это всего лишь позавчерашний день?

Большая и трудная правда — таков был принцип Гайдара. По этому принципу построены лучшие, любимые детские фильмы, как «Друг мой, Колька!», например. И не верьте тем из нас, педагогам, которые говорят, что подобные фильмы умаляют авторитет учителей и родителей. Об авторитете хлопотливо беспокоятся лишь те, кто его не имеет. Да им и не авторитет нужен, с них и лицемерного послушания бывает достаточно, но тут уж кино не помощник. Хорошо, что беспокоит встреча зрителей с Колькой Снегиревым: она не только растревожит, но и укрепит веру подростка в победу настоящей доброты и в то, что его жизнь — это уже настоящая жизнь, и он, зритель, делает эту жизнь по добрым и строгим законам отцов.

Подобный фильм — не главная тема, а главное направление, не снимающее тематического и жанрового многообразия. Из суровой правды вырастают и строгий, тревожный трепет реализма и добрая, но не добренькая красота сказки. Постоянно искать новые темы, новые формы — важнейшая задача детского кинематографа.

Ведь копия даже с Кольки-Снегиря зрителю уже не нужна, варьировать с незначительными изменениями ту же тему («Друг мой, Вовка!», «Валя, подружка ты моя!») невозможно. Говорят, это азбука искусства; азбуку полагается твердо помнить. Прав Хмелик, высмеивая угнетающее однообразие инфантильно-малокровных фильмов, но важно предупредить: повторяться в хорошем так же скверно, как и в плохом.

Хочется, чтобы будущие фильмы для детей, вбирая лучшее из созданного, открывали новые пути к сердцу юного зрителя. И в связи со сказанным как не помянуть еще раз о принципе Гайдара, о принципе, следуя которому, не набирают должной высоты и лучшие из наших детских фильмов. Так, до сих пор не оценены по-настоящему великолепные находки Гайдара, позволявшие ему добиваться чудесного сплава романтического и реального, в чем было и глубочайшее проникновение во внутренний мир подростка, и поиски неизведанных путей, и рождение мечты, и рождение дела. Увлечь — захватить и увлечь — повести за собой — это не одно и то же, но и то и другое умел делать наш Гайдар.

Вы давно не раскрывали «Военную тайну»? Полистайте... « — Расскажи, Натка, интересное, — попросил обиженно октябренок Карасиков. — А то вчера Роза обещала рассказать интересное, а сама рассказала, как мыть руки да чистить зубы».

И в повесть входит сказка, но какая: прекрасная, мужественная, трагическая, она преображает жизнь и не отрывается от жизни, становится ее частью. А Гайдар не прячет умную свою мысль, а, напротив, преподносит в открытую:

«— Отчего вздумалось тебе рассказывать сказку? Ну, рассказала бы что-нибудь про настоящее. Вот, например, читала ты, опять пионер предотвратил железнодорожное крушение? Взяла бы и рассказала.

— Рассказала уже, — рассмеявшись, ответила Натка. — Ну, говорят, шел, ну, увидел, что у рельса гайка развинтилась, ну, побежал и сказал сторожу. Это что! Так и каждый из нас обязательно сделал бы. А ты вот послушай... «Заковали Мальчиша в тяжелые цепи...»

Вот так: настоящее — это не просто «чистить зубы», настоящее — это большие дела, в том числе и пионерские. Но без романтического взлета в необыкновенное даже настоя-

щее — не настоящее. Именно этакого гайдаровского сплава обыкновенного с необыкновенным и недостает лучшим нашим детским кинофильмам. И этот сплав кустарно создают сами юные зрители, призывая на помощь буйную свою фантазию и опираясь при этом на мало-мальски подходящие по материалу произведения киноремесла.

Кто не знает, как удивительно несхожи фильмы, которые полюбил юный зритель, фильмы, в которых он — чувствами, мыслями, мечтами, участием — живет. Единодушно отвергая картины мотыльково-сентиментального «детства», наши подростки почти с тем же единодушием приемлют прочие, подчас полярные по качеству явления кино. Они голосуют за полюбившийся им фильм «Друг мой, Колька!» и за, простите, «Человека-амфибию». Вот вам позиция юных участников в нашем споре!

На взгляд искушенного взрослого кинозрителя, такое противоречие кажется непримиримым, а уж раз оно есть, то объясняется неразборчивостью, невоспитанным вкусом подростка. В самом деле, объективно, казалось бы, не должны сосуществовать строгий вкус с безвкусицей, высокая простота и высокая сложность, которыми богат «Друг мой, Колька!», с примитивностью «Человека-амфибии». Почему же в сердце юного кинозрителя уживаются Колька Снегирев и Ихтиандр? Между прочим самому Кольке-Снегирю наверняка нравится земноводный герой, опутанный водорослями ложной романтики. И впрямь неразборчивость? Для объяснения этого мало.

«Нам бы, нам бы (еще два раза) всем на дно!» — распевает мальчишка, выйдя из зала. Что ему — на дно захотелось, «трезвым или пьяным»? Нет, о смысле песенки он не думает, пошлость его пока не коснулась. Пока! — речь идет о «среднем» возрасте. Поет мальчишка, вкладывая в слова песенки свой смысл: ух ты, дух захватывает, до чего невероятна и беспредельна жизнь! И он фантазирует на заданную тему, мечтает, живет. Наш подросток, как тот задорный петушок из басни, находит жемчужинку романтики, упрятанную в неподобающем месте, но в отличие от басенного петуха мальчишка понимает цену находки.

Это, конечно, не значит, что местом спрятанной жемчужинки может быть дурно пахнущий антураж: в старшем возрасте заодно усвоенной окажется и торжествующая пошлость. Вот тогда-то придет — и приходит — стойкая неразборчивость вкуса. Пока же симпатии, отданные герою с акульими жабрами, лишний раз свидетельствуют о романтической устремленности юного зрителя, о богатой фантазии, реконструирующей ложные, фальшивые образы.

Может, это покажется парадоксом — даже обидным искренне уважаемому мной А. Хмелику,— но в воображении большинства подростков у «их» Кольки и у «их» Ихтиандра — схожие лица. Это тот же «эффект участия». Это лица самих зрителей, перекраивающих буквально по своему образу и подобию героев, ворвавшихся в их воображение. В лентах, столь разнящихся материалом, жанром, мастерством, подросток хочет видеть огромное многоцветное целое с подлинностью и домыслом. Хочет видеть — и видит, если в фильме есть хоть малейшая для этого опора, хоть низенькая ступенька — на нее легче подняться.

С большими надеждами всматривается подросток в большую жизнь и видит ее не так, как мы: он отбрасывает наслоения, он творит в воображении свои образы, кристаллизуя главное в увиденном, добавляя «себя» и не заботясь о соотнесенности «своего» героя с героем экрана. Акварельно чисты чувства наших ребят и обращены к экрану, как в будущее. Мечтами живет подросток в мире взрослых, где борются Добро и Зло, где Добро обязано биться за победу и до победы. А без борьбы какая жизнь? Так, знаете, «детский» фильм.

Детский кинематограф, каким он должен быть,— лестница, ведущая в жизнь. Пусть, разгоряченные волнением, взбираются, взбегают по этой лестнице ребята. Надо показать им нашу жизнь, наши мечты, наши трудности.

Но нужен не просто информационный показ с идеей: «Вас ждет большое будущее, готовьтесь»,— нужен показ с участием: «У вас большое настоящее, ребята, умейте им распорядиться, готовясь к будущему, вступая в жизнь».



# ПЕВЕЦ ЭПОХИ

ИЗ АРХИВА Э. ШУБ

Рядом с именами основоположников советского киноискусства, рядом с С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, А. Довженко, братьями Васильевыми стоят имена Дзиги Вертова и Эсфири Шуб — пионеров мирового документального кинематографа, создателей советской кинопублицистики.

Двенадцать фильмов, созданных режиссером Шуб, отразили важные этапы и события в жизни нашей страны.

Вспомним их названия:

1. «Падение династии Романовых» (1927).
2. «Великий путь» (1927).
3. «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928).
4. «Сегодня» («Тракторы и пушки») (1930).
5. «КШЭ» («Комсомол—шеф электрификации») (1932).
6. «Город спит» (1934).
7. «Страна Советов» (1937).
8. «Испания» (1939).
9. «Наше кино» (поставлен вместе с В. Пудовкиным) (1939).
10. «Лицо врага» («Фашизм будет разбит») (1941).
11. «Страна родная» (1942).
12. «По ту сторону Аракса» (1947).

Фильмы Шуб — произведения художника, горячо и преданно любящего свою Родину. Лучшие из них как документы эпохи вошли в золотой фонд советского и мирового киноискусства.

После 1947 года Шуб довелось работать только над кинопериодикой, но для взыскательного к себе художника не было «больших» и «малых» дел. На киножурналах и спецвыпусках, вышедших из рук Шуб, лежит печать ее высокого мастерства. Среди работ этих лет особое место занимает двухчастевый фильм «Судебный процесс в Смоленске» (1945).

В начале 50-х годов тяжелое сердечное заболевание замкнуло Эсфирь Ильиничну в стенах ее маленькой скромной квартиры. Уже безнадежно больная, она написала книгу «Крупным планом», которая вышла в свет в 1959 году за месяц до ее смерти, но до сих пор, к сожалению, не нашла в нашей печати должной оценки.

Это книга воспоминаний. С ее страниц как бы глядят в сегодняшний день образы современников и друзей режиссера Шуб, ее единомышленников. Это Владимир Маяковский, Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, Дзига Вертов, Всеволод Вишневский, Александр Фадеев и другие деятели культуры и искусства, принадлежавшие к тому поколению, чья молодость и начало творческой жизни совпали с годами становления Страны Советов.

Эти первые мастера советской литературы, советского кино стали подлинными певцами революции. Они шли путем поисков и смелых открытий.

Отмечая 70-летие со дня рождения Э. И. Шуб, мы публикуем материалы из ее архива.

То немногое, что вмещают журнальные страницы, дает представление о творческом пути, пройденном Эсфирью Шуб, о широком круге ее интересов, о принципиальности и чистоте помыслов большого художника, истинного патриота советской Родины, которую Владимир Маяковский назвал «наша кинематографическая гордость».

Редакция обращается ко всем товарищам, у которых сохранились материалы, относящиеся к творчеству Э. Шуб, с просьбой выслать их для публикации на страницах нашего журнала.

1

*Фильм «Падение династии Романовых» (рабочее название «Февраль») — первая самостоятельная режиссерская работа Э. Шуб.*

*Публикуемые вводная записка к литературному сценарию «Февраль» и неопубликованная газетная заметка «Как я работала над постановкой картины «Февраль» говорят о задачах, которые ставил перед собой режиссер, приступая к работе над фильмом, и о выводах, сделанных после выхода фильма на экран.*

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Неигровая советская фильма — крупнейшее явление в нашей кинематографии. Это широчайшая область работы, в которой не может быть односторонних разрешений и уже раз навсегда установленных приемов. Это дело новое, и к осуществлению его основной задачи могут и должны применяться различные методы, но при условии их четкости и ясности.

До сих пор делались попытки создать несколько таких кинокартин, чтобы они были вполне законченными кинопроизведениями. Но попытки эти грешили тем, что в установке работы над неигровыми фильмами и в самой работе применялся крайне неясный метод.

Неясность метода сказывалась главным образом в том, что авторы их, пытаясь дать новую киновещь без литературного сценария, без актеров, декорации и других приемов и аксессуаров игровой художественной кинокартины, все же вынужденно пользовались рядом приемов и способов, которыми делалась и делается вымышленная драматическая или развлекательная кинематография.

Несколько по-иному строится кинокартина «Февраль».

В этой работе делается попытка провести четкий и ясный функциональный метод.

Ставится задача показать «Февраль». И так как сущность кино — не рассказывать, а показывать, «Февраль» должен быть показан во всей своей исторической правде. В такой постановке дела ничего не надо сочинять и выдумывать. Нужно хорошо знать события, крепко запомнить имеющиеся материалы и, пользуясь техникой и мастерством монтажа, увязать его в монолитную форму политического и социального значения. Только так следует подавать на экране историческую хронику.

Чтобы она была занимательна и убедительна, необходимо выполнить ряд технических приемов, о которых не следует рассказывать. Их надо показать в самой киновещи.

## КАК Я РАБОТАЛА НАД ПОСТАНОВКОЙ КАРТИНЫ «ФЕВРАЛЬ»

Картина «Падение династии Романовых» («Февраль») сделана к десятой годовщине Февральской революции.

Февральская революция рассматривается как восстание миллионов рабочих и крестьян против исторически изжившего себя самодержавия и как этап на пути к завоеванию власти трудящимися в октябре 1917 года.

В картине три темы:

1. Царская Россия в годы черной реакции и в эти же годы капиталистическая Европа.
2. Мировая бойня.
3. Февраль.

Весь материал картины взят из русских и заграничных кинохроник периода 1913—1917 годов.

Состояние наших фильмотек хроники значительно усложняло работу. Особенно трудно было найти февральский материал. Негатив ленинградских событий весь почти, как говорят, увезен в Америку, сохранились 500—600 метров негатива февральских дней в Москве. Позитив, который мне удалось найти, главным образом взят из бывшего склада «кино-Москва» и из московской фильмотеки «Совкино». Около 60-ти метров ценного позитива (броневики) я отыскала в музее Революции. Весь позитив оказался в таком техническом состоянии, что с целого ряда кусков нельзя было сделать контратипа, и пришлось от них отказаться. В процессе работы в течение двух месяцев мне пришлось просмотреть позитива и негатива шестьдесят тысяч метров. Для монтажа было напечатано (с негатива при контратипах) 5200 метров, из которых в кинокартину вошло 1500 метров. В монтаже этой картины я стремилась утвердить принцип документальности хроникального материала. Не абстрагируя материала, не задаваясь только фор-




Плакат к фильму «Падение династии Романовых»

мальными задачами (тематический материал, целевая установка, форма — только средство выражения), я пользовалась функциональным методом конструктивизма. Это дало мне возможность последовательно и неуклонно, несмотря на крайне ограниченный диапазон заснятых исторических фактов, все же связать материал в целую киновещь, демонстрирующую известный этап революции.

Выработка плана и акцентирование темы проводились мной совместно с музеем Революции. Консультантом от музея Революции работал научный сотрудник музея М. З. Цейтлин.

Мне думается, что настоящий опыт, проведенный мной в работе над «Февралем», убедит многих в необходимости срочно поставить вопрос о сохранении негатива и съемке контратипов из имеющегося позитива. Материал изнашивается, сушится, портится. С каждым днем все меньше остается шансов на то, что нам удастся сохранить для потомства ценные куски периода от февральских дней до октябрьских боев (весь этот материал почти не имеет негатива).

Необходимо понять, что каждый кусок снимаемой теперь хроники должен рассматриваться, как документ для будущих дней. Это сознание должно определять смысл и содержание снимаемых событий и происшествий, форму монтажа и план датировки снимаемых кусков для руководства будущим работникам над материалом наших дней, без событий которых будущее не может жить, понимать и осмысливать свое настоящее.

1926—1927 гг.

## КАК Я РАБОТАЛА НАД ФИЛЬМОМ «ВЕЛИКИЙ ПУТЬ»

*(Авторский комментарий к фильму)*

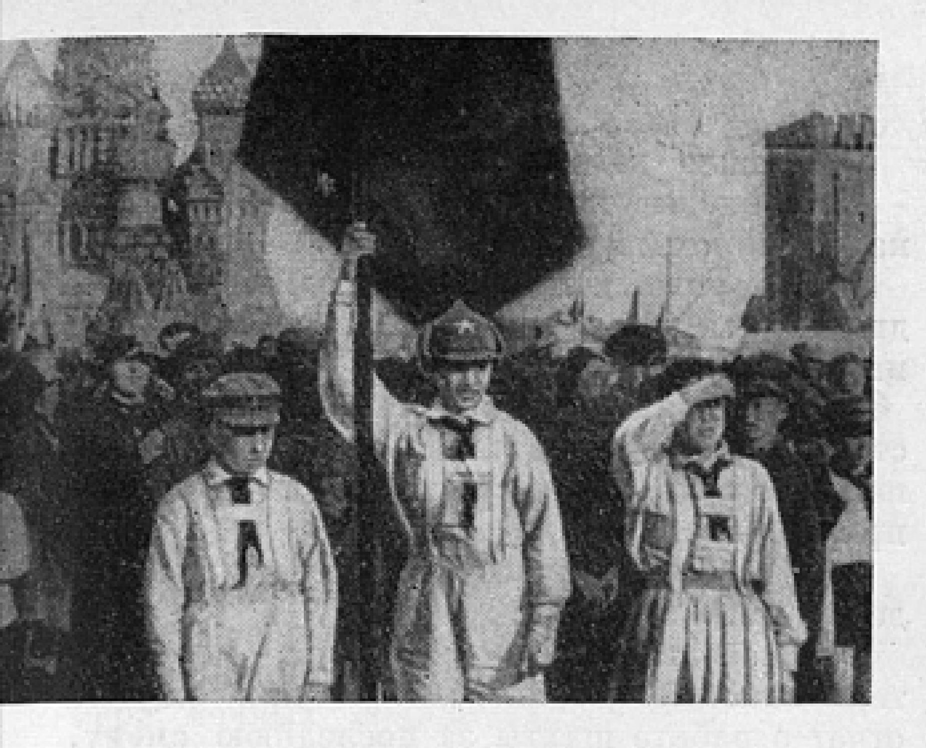
«Великий путь», или «Десять лет», сделан мной из не инсценированных, подлинных кинодокументов. Мы, работники неигровой фильмы, с полной убежденностью в своей правоте полагаем, что путь культурно-революционного кино идет от отказа, играя, изображать действительность и этим самым искажать ее.

Наше кино прежде всего должно отразить величайшую историческую эпоху, современниками которой мы имеем счастье быть. А это можно сделать только при условии систематического накопления хроникального материала. Когда это с достаточной силой будет осознано, тогда не на словах, а на деле изменятся технические и материальные условия хроники, тогда будут даны нормальные условия для работников, изобретателей, экспериментаторов культур-фильмы.

Но этих условий еще нет. Мне, чтоб собрать уцелевшие кусочки исторического материала, разбросанного по самым различным местам, пришлось проделать огромную работу. Собрав материал, приходилось установить тему и дату куска, бережно перенести сохнувшую, разрушающуюся от неправильного хранения негативную и позитивную пленку на контратип и тем сохранить материал от окончательной гибели.

Много исторического материала погибло, много ценного материала неведомым путем уплыло за границу, много важных моментов борьбы и строительства не зафиксировано на пленку. Было трудно тематически целостно осмыслить и сцементировать отобранный материал. Все это мы, работая над «Великим путем», знали, но с подъемом работали, убежденные, что только эти плохие технически и плохо сохранившиеся куски могут подлинно воскресить пройденный нами великий путь и сохранить будущему поколению Правду о суровой героической эпохе борьбы отцов за светлое будущее грядущих дней.

1927 г.



«Великий путь»



II

*Старшее поколение москвичей помнит и сейчас, как в начале 30-х годов появились первые шахты Метростроя, как по улицам города зашагали юноши и девушки, одетые в комбинезоны и резиновые сапоги. Москва строила свое метро. Вскоре в шахтах строители увидели кинематографистов: режиссер Шуб приступила к съемкам фильма о строительстве Московского метрополитена. Ей не удалось довести до конца эту работу. Мы публикуем сохранившуюся в архиве Шуб режиссерскую экспликацию фильма и литературный сценарий первой новеллы — «Город спит», которую Шуб успела отснять и смонтировать. (Фильм не сохранился.)*

## РЕЖИССЕРСКАЯ РАЗРАБОТКА К СЪЕМКАМ ФИЛЬМА «МОСКВА СТРОИТ МЕТРО» (1934)

Пять частей фильмы о Метрострое, выпущенные как одночастевые, я рассматриваю как отдельные звенья будущей цельной фильмы, которая будет закончена к концу строительства метро.

1-я часть — Город спит.
2-я часть — День столицы.
3-я часть — Комсомолка Зина.
4-я часть — Шефы.
5-я часть — Метрополитен Москвы.

Съемочный план 1-й части «Город спит». Ночные съемки Москвы почти все будут осуществлены без осветительной аппаратуры и покажут главным образом те участки столицы, где проходит трасса Метростроя.

СЪЕМКИ:

1. Москва с Поклонной горы;
2. Москва-река;
3. Освещенный «Метрополь»;
4. Площадь Свердлова;
5. Ночные асфальтовые мостовые с рельсами;
6. Электрическая реклама;
7. Одинокие прохожие по московским улицам;
8. Красная площадь;
9. Кремль со стороны Дома правительства;
10. Вокзальная площадь;
10а. Стадион «Динамо»;
10б. Трамвайный парк;
11. Дворец культуры и липовая аллея Ленинского района;
12. Ленинское шоссе;
13. Усачевка;
14. Тверская-Садовая;
15. Гостиница «Националь» и вышка шахты № 10;
16. Гараж Метростроя;
17. Аварийный парк;
18. «Динамо»;
19. Мытищи;
20. Шахта — 100 кадров.

1. Эта начальная тема фильмы сделает совершенно неизбежным восприятие кадров

шахты органически слитыми с Москвой. Мы их будем ощущать в системе московских улиц.

2. Ночная тишина столицы наверху с особой силой подчеркнет не знающей ночи жизнь подземной Москвы. День как ночь. Ночь как день. Фронт. Наступление. Победа.

3. Кадры ночной Москвы дадут представление о громаде столицы, где строится пролетариатом — хозяином города — лучший в мире метрополитен. Величавая тишина ночи с еще большей силой продемонстрирует, что тишина эта кажущаяся, что столица не знает сна, что город в ударной работе под землей, что улицы настороженно отдыхают перед утренним шквалом. В следующей части особенно ощутима будет деловая горячка и движения дневной Москвы.

Шахта (100 кадров). В этой теме будет развернуто показан весь объем пространства, охваченный социалистическим трудом шахтеров, трудом, не знающим ни дня, ни ночи, не знающим преград в преодолении препятствий. Все в шахте полно трудом, движением, звуками, жизнью. Много, очень много молодых лиц. Здесь мы впервые увидим действующие лица следующих частей. Основная тема этой части будет сосредоточена на работе английского щита, на соревновании двух лучших комсомольских бригад — бригад Краевского и Реброва.

Съемки шахты — эта съемка будет осуществлена почти целиком с движения.

КАДРЫ:

1. Крупно — молодой шахтер спускается на лифте в шахту.

2. Киноаппарат с лифта снимает спуск в шахту.

3. Киноаппарат наезжает на бетон.

4. Бетон в вагонетке отъезжает от аппарата, и перед нами в движении открывается шахта.

5. Навстречу аппарату наезжают и отъезжают вагонетки с бетоном и пустые. Аппарат выхватывает с движения лица

6. шахтера,

7. молодого шахтера,

8. шахтерки — их реплики.

Аппарат выхватывает с движения отдельные процессы работы:

9. роют,

10. бурят,

11. блестят.

11а. Работы в забое. Работа с отбойным молотком (реплики).

Аппарат фиксирует небольшой эпизод.

12. Сошла вагонетка с рельсов.

13. Молодые комсомольцы кричат: «Машка, на помощь!»

14. Здоровенная Маша подходит и единым движением весело устанавливает вагонетку на рельсы.

15. Аппарат проезжает мимо готового участка. Снимаем шахтерку. Она катит нам навстречу вагонетку с бетоном. Ее шуточное приветствие.

16. Проезжаем мимо работающих парня и девушки. Их реплики.

17. Проезжаем мимо телефона. Там шахтер — дает распоряжения. В них ощутим отчет о работе шахты за последнюю смену.

Часть предыдущих кадров будет снята следующим образом.

Экран горизонтально разрезается на две половины. Наверху кадра—ночные громады московских улиц. Внизу — движение, работа не знающей ночи подземной Москвы.

18. Наезжаем на английский щит «Маркхэма».

Это основная тема съемки. Здесь мы заснимем соревнование двух комсомольских бригад.

Мы проследим и продемонстрируем всю работу щита. Покажем победителей и выявим условия, которые привели бригаду к победе.

С наезда снимем летучий митинг. Реплики.

Монтажно увяжем этот эпизод с основной темой соревнования двух комсомольских бригад.

Снимем группу молодых отдыхающих шахтерок. Их реплики.

Последний наезд наш на обледеневшие трубы. Шахтеры покрыты инеем. Тут машины замораживают слабые грунты, насыщенные водой.

После этих зимних кадров мы покажем с аэроплана всю трассу в блеске летнего солнца.

ЗВУКОВАЯ ЧАСТЬ:

1. Музыкальное вступление к ночной Москве.

2. Звуки сирен и гудков уходящих в ночь поездов, машин—трамваев,—обрывок песни.

3. Отдельные реплики прохожих.

4. Звуко-шумовая гамма шахты.

5. На фоне шумовой гаммы словесные реплики.

6. Слияние темы музык. вступления с шумовой темой шахты.

7. Разговор шахтерок.

8. Песня, посвященная шахтерам.

## «ГОРОД СПИТ»

*В одной части*

В ночном небе мерцают тысячи электрических звезд — это с Поклонной горы горит и переливается далекими огнями вечерняя Москва.

Далекие звуки симфонии вечера несутся с экрана.

В тихой ночной глади Москвы-реки золотыми столбами отражаются тоже огни ночи.

Радиорупоры транслируют последние номера ночных концертных передач.

У ярко освещенного «Метрополя»— цепь авто.

Авто с зажженными фарами сейчас тронутся.

Близкие, далекие гудки сирен.

Последние огни электрической рекламы. И они потухли.

На асфальте мостовых черными змеями блестят рельсы. Вдали затихают звонки и лязги уходящих куда-то в ночь трамваев.

Тишина.

На ночном небе вырисовывается гигантская фигура шахтера с протянутой рукой.

Высоко поднятая рука зовет и уверенно и властно обещает.

Между шляпой шахтера и протянутой его рукой обрисовывается далекий светлый верх здания Большого театра с маленькими мчащимися бронзовыми конями и возницей Аполлоном.

Крупно. Мчащийся в бронзовом вихре Аполлон отчетливо видит огромную фигуру шахтера на серой вышке с отбойным молотом на плече.

О времени — о вчерашнем и сегодняшнем— многозначительно говорит эта встреча двух фигур на ночной площади имени Свердлова.

Раздаются шаги на затихшей мостовой, и мужской голос медленно, как бы для себя, читает слова, огромными буквами начертанные у ног шахтера:

ВСЯ МОСКВА СТРОИТ МЕТРО.

А Москва спит.

Величественны громады Красной площади в серебристом рассвете летней ночи.

Высокое вечернее небо прорезали легкие контуры балконов Дома правительства, и кажется, что рядом вертикально врезаются темные силуэты кремлевских башен.

Спит белый и пустой стадион «Динамо».

Величавы ночные силуэты тополей у Дворца культуры Ленинского района.

В серебре рассвета спят громады одной улицы.

Спят громады другой улицы.

Одинокие парочки, стоящие у подъездов, у витрин, сливаются с ночью.

Спит развороченная Вокзальная площадь.

Тишину ночи нарушают одинокие шаги прохожих, далекие гудки сирен, откуда-то доносящийся обрывок песни и беспрерывные гудки далеких паровозов. В них слышно ночное дыхание огромного города.

Не знает сна гараж Метростроя. Беспрерывно в ночь выезжают грузовики-машины.

Насторожен и всегда готов к вызову аварийный пункт.

И снова слова:

ВСЯ МОСКВА СТРОИТ МЕТРО.

Их произносит с иностранным акцентом молодой мужской голос.

«Вери уэлл». Говорит женский голос. Слышен женский смех и удаляющиеся гулкие шаги двух невидимых прохожих.

На площади, у гостиницы «Националь», вырисовываются деревянная башня и забор с надписью:

МЕТРОСТРОЙ, ШАХТА 10.

Крупно мы видим фигуру молодого шахтера. Он с молотом и с протянутой рукой. Но это не статуя. Это живой шахтер-комсомолец. Он медленно опускается вниз.

И вдруг — мы стремительно проваливаемся за шахтером.

Мы летим вниз.

Мелькают блики и тени, поднимаются верхние определенные контуры невидимых сооружений. А мы летим вниз.

Нет больше тишины ночи.

Нарастает гул человеческих голосов, гремят, приближаясь, пневматические буры и лязг, грохот невидимой еще громады.

Мы налетаем на бетон.

Бетон, вагонетки отъезжают от аппарата, и перед нами в движении разворачивается подземная Москва.

Все в ней полно трудом, движением, звуками, жизнью.

СТОЛИЦЕ СОВЕТСКОГО СОЮЗА—
ЛУЧШЕЕ В МИРЕ МЕТРО—

читаем мы, наезжая на протянутое полотнище.

В движении проходит перед нами шахта.

Беспрерывна цепь едущих нам навстречу и отъезжающих от нас вагонеток.

Здоровые, мускулистые руки то толкают, то опрокидывают, то придерживают вагонетки.

Молодой шахтер. Гони бетон на пятую штольню.

Шахтер. Давать, так давать.

Шахтерка. Да ты не ори, я дам тебе бетону сколько хошь, а куда класть?

Шахтер. А ты куда гонишь? Стоп. Давай вперед.

Один коридор шахты, другой.

Яркий свет чередуется сумерками. Наезжая, мы выхватываем отдельные эпизоды работы.

Роют.

Бурят.

Откатывают вагонетки.

Блестят лопаты, швыряя землю.

Вот сошла вагонетка с рельсов.

Молодые комсомольцы кричат:

— Машка, на помощь!

Здоровенная Маша подходит и единым движением весело устанавливает вагонетку на рельсы.

— Давай,— повелительно кричит она.— Да не так, опять соскочит.

Едем дальше. Вот штольня. Здесь работают, стоя под сводом и согнувшись в забое.

Шахтер, налегая изо всех сил, разворачивает грунт отбойным молотом.

Бурильщик наставляет бурящиеся сверла:

— Не зевай. Тебе все снится, что ты на кессоне работаешь.

Проезжаем мимо готового участка. Девушка-шахтерка катит бетон.

— Эй, товарищ. Береги свои ножки,— кричит она.

— Гони бетон на пятую штольню,— откуда-то кричат ей.

Проезжаем мимо парня и девушки.

Они торопливо проталкивают запоздавший бетон.

— Ты, Зинка, грязными руками меня не трогай,— шутит и заигрывает парень.

Проезжаем мимо телефона, там суровый голос, надрываясь, кричит в микрофон:

— Алло, Серегин, еще два вагона бетона, говорю тебе. Бетон даешь по чайной ложке. Опять встанем. Опять внепланово получается.

Едем дальше. Экран горизонтально разрезается на две половины.

Наверху кадра—спящие громады московских улиц. Внизу—движение, громады работы подземной, не знающей ночи Москвы.

Гул, грохот.

Тут фронт.

Наезжаем на английский щит «Марк-хэма». В его секциях работают рабочие и инженеры. Соревнуются лучшие комсомольские бригады. Бригады тов. Краевского и Реброва. Все методы новейшей техники мобилизованы сюда на подземный фронт.

(В дальнейшем мы проследим и продемонстрируем всю работу щита. Покажем победителей и выявим условия, которые привели бригады к победе.)

Наезжаем на летучий митинг. Прожектора выхватывают лица шахтеров, доносятся только обрывки слов:

— Об этом нужно писать в наш «Рупор»...

— ...товарищи, поэтому я предлагаю доставлять блоки так...

— ...это будет большая экономия...

Дальше слов не слышно.

Наезжаем на группу молодых шахтерок, отдыхающих в перерыве. У многих отбойные молотки.

Эти шахтерки необычны.

— Когда кончим метро, иду учиться и буду инженером,— говорит одна.

— Маяковского я люблю,—доносится голос.

— А я его не понимаю.

— Маруся, Марусенька,— надрывается издали мужской голос.

— Есть, капитан. Иду,— весело отвечает она и идет на голос зовущего.

И снова кадры атаки на неподатливую, сопротивляющуюся в недрах подземную Москву.

Последний наезд наш на обледеневшие трубы. Шахтеры покрыты инеем. Здесь зима. Тут машины замораживают слабые грунты, насыщенные водой.

И после этих кадров мы покажем всю трассу с аэроплана в блеске раннего солнечного света.

Отчетлив будет весь объем пространства, охваченный социалистическим трудом шахтеров, трудом, не знающим ни дня, ни ночи, трудом, не знающим преград, преодолевающим препятствия трудом победителей.

Кадры трассы, снятой с аэроплана, пойдут под песню, посвященную шахтерам, строителям метро столицы Москвы.

1934 г.

III

*В совместной работе над фильмом «Испания» (1939) писатель Всеволод Вишневский и режиссер Э. Шуб стали не только друзьями, но и единомышленниками и соратниками в искусстве. Это подтверждает публикуемая нами стенограмма их высказываний на одном из совещаний по вопросам кинематографии, состоявшемся 11 июня 1939 года.*

В. Вишневский. Сейчас мы с Шуб хотим сделать большой фильм: два мира — демократический фронт против фашистского блока. Нам нужно открыть двери — поезжайте, куда вам нужно. Тут вопрос доверия, вопрос свободы творческого действия, не в старом понимании, а в новом, социалистическом понимании. Надо ломать систему, которая во многом негодна. Ведь можно одну студию специализировать на одном, а другую на другом. Довженко мечтает иметь свою студию. Это не «хуторское» стремление. Мастер хочет создать вокруг себя группу, школу.

Встает вопрос и о цветном кино.

Я, может быть, немножко обижу наших режиссеров, но я сказал бы, что мы —писатели — как-то активнее: шумим протестуем, требуем, многого добиваемся. Газету сделали своей. Мы редакторы, мы командиры. Почему вы сами не редактируете газету, журнал? Почему существует Союз советских писателей и нет Союза кинематографистов? Единственный передовой в мире участок — советская кинематография — не имеет своего союза. Есть Союз фотокиноработников, но его не видно и не слышно.

Все эти вопросы надо решать, ставить прямо, требовать развязывания инициативы, свободы выбора материалов, полного доверия к людям, творческого союза. Дать им в руки их газету — пусть они отвечают. Три-четыре-пять человек здесь сидящих — вот редколлегия газеты. Они должны делать газету, чтобы она была боевая, хорошая. Надо создать союз, надо свободнее развертывать жанры.

Частное замечание по документальному жанру. Забыт он был, заплеван. Его надо восстановить в полной мере. Это жанр мобилизационный. Во время войны в три-четыре месяца можно создать фильм. Что делает Дзига Вертов — не слышно. Что делают другие — не слышно. Современную большую тему надо делать, а не заказывать десятки историко-революционных однотипных сценариев. Надо найти пути.

Э. Шуб. Я не могу повторять целого ряда вещей, которые говорили товарищи. Мне хочется высказать кое-какие соображения, которые не были ими высказаны.

Когда я думаю о современной теме, почему она не нашла полного выражения у нас в кинематографии, мне кажется иногда просто очевидным, что тут определенную роль сыграло отношение наших организаций к такому вопросу, как смета вещи. У нас такое представление и у дирекции и, к сожалению, даже у некоторых режиссеров, что большая смета определяет значение картин. Это факт. (Голос. Так исторически сложилось, потому что этим сметам уделялось больше времени, больше внимания.)

Таким образом, что получилось? Что наиболее ответственные ведущие режиссеры, которые, по существу, и могли бы и должны решать темы современности, беспрерывно были нагружены тем, что называется дорогой постановкой.

К чему это привело? Это привело к тому, что очень большие темы современности, если они даже становились на очередь дня, заказывались не наиболее талантливым, выдающимся драматургам. Вот мне кажется, что если будет в корне пересмотрен этот вопрос, сразу очистится атмосфера.

Я знаю, что Довженко и Павленко принимаются за темы современности, это, конечно, очень двинет этот участок работы. это знаменует какой-то перелом.

Я хочу сейчас поговорить о документальном фильме — участке, который долгое время был в загоне.

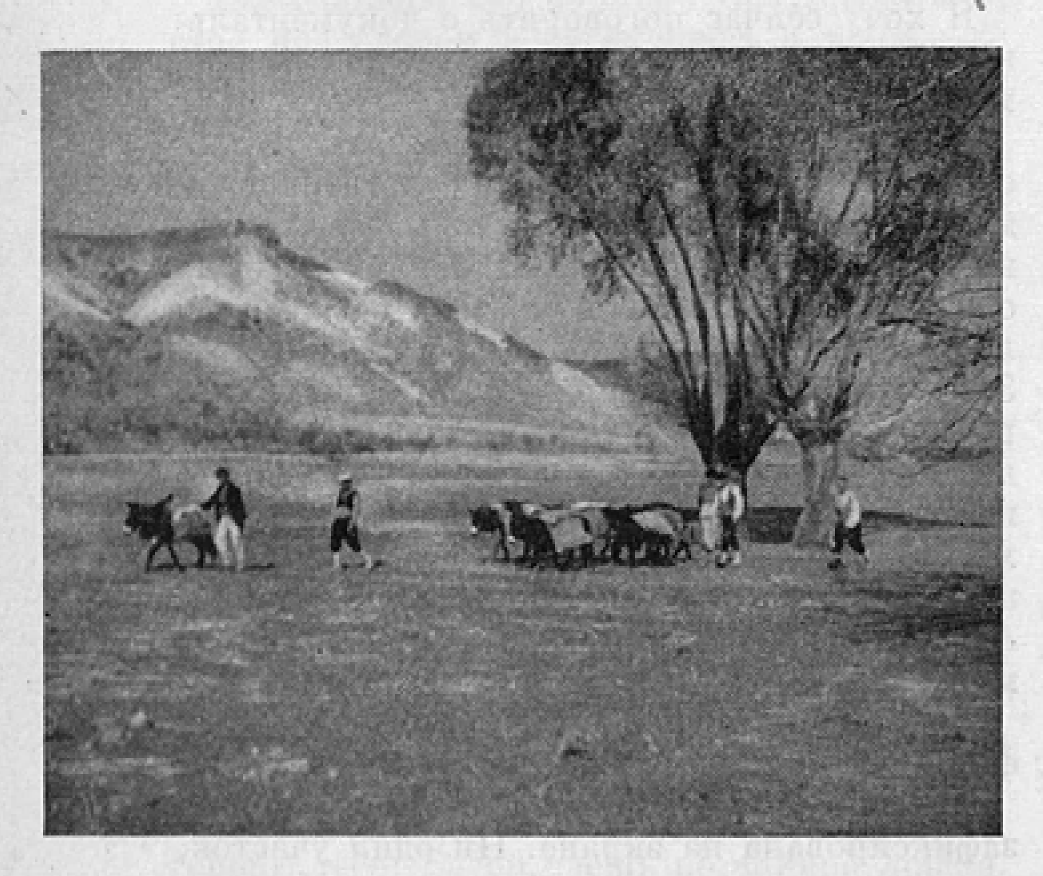
Когда я делала «Страну Советов», я просмотрела много сотен тысяч негативов, и мне стало ясно, что первые годы революции, когда мы были очень бедны: с пленкой было очень сложно, несмотря на это, у нас засняты лучше. Две пятилетки у нас почти не сняты. Это факт. Причем первая снята больше второй. Почему это случилось, почему первая пятилетка снята, материал есть? Потому что происходили не только маленькие съемки хроникального порядка, а делались большие документальные фильмы по плану. А только при этом и может быть накоплен материал.

Пересмотреть отношение к документальному фильму нужно самым интенсивным образом.

Третья пятилетка обязана быть широко зафиксирована на экране. Ни один участок, мне кажется, не должен быть так мобилизо-







«Испания»

ван, как именно участок документального фильма. Разве не возмутительно, что у нас не заснят Хасан!

В. Вишневский. Мы могли вылететь и через сутки быть на месте — Тиссэ, Кармен, я, Макасеев. Это не было сделано. Это не зафиксировано. И это плохо.

Э. Шуб. Представление о том, что документальный фильм не требует особых каких-то средств и возможностей, неправильно. Оператор, качество аппарата, съемки, звукозапись, режиссер — все это так же важно и так же должно быть рассчитано, как на любом участке художественной работы. Нужно раз и навсегда понять, что это творческая работа, что это художественная работа, что такую работу нужно рассматривать в плане искусства, и только тогда по-настоящему широко это будет решено.

Любопытно, что было в отношении «Испании». Мне хочется рассказать два факта. Один. Мне с трудом, с большой борьбой дали композитора Попова. Говорили: ну, это не важно. Зачем вам Попов? В Москве есть еще композиторы. Подумаешь, хроникальный фильм. Теперь, когда смотрим «Испанию» на экране, мы понимаем, что значит работа моя и Вишневского с этим композитором.

Второй вопрос, очень любопытный, с фильмом «Испания». Текст, сопровождающий этот фильм, был написан Вишневским для себя, со всеми особенностями его речи, его ощущения слова. И это было просто интересно — такая попытка, такая возможность, что сам автор сценария произносит свой текст. Мы знаем, что в пацифистском фильме, который сделал Хемингуэй, текст произносит сам Хемингуэй. Он говорит хриплым голосом. И это хорошо. Я утверждаю, что у нас было очень мало времени, но все то, что нам удалось сделать во время записи Вишневского — хорошо. Было найдено много любопытного, интересного, и совсем по-иному звучал этот текст.

Да, Вишневский не диктор. Кое-что у него не выходило в смысле четкости произношения отдельных слов. Речь шла о том, что Вишневский один-два раза, прослушав себя на экране, прекрасно учел бы свои недочеты. От этого фильм выиграл бы значительно. Однако мне приказано было записать диктора.

В. Вишневский. Первый раз в жизни я был лишен права голоса. Я говорил в Испании, в Мадриде и буду говорить. И только киночиновники отказали мне в этом праве,

IV

*Э. Шуб всегда говорила о том, что ее школой был монтажный цех, ее учителями — монтажницы, научившие ее держать в руках пленку.*

*Публикуемая ниже статья, написанная для «Киногазеты» в начале 30-х годов, говорит о глубоком уважении режиссера Э. Шуб к этой важнейшей кинематографической профессии.*

## МОНТАЖНИЦЫ

Мне хочется рассказать о живом ответственном организме кинофабрики, о монтажном цехе и главным образом о монтажнице.

В своей работе мне пришлось близко соприкоснуться с монтажницей проката, с монтажницей, обслуживающей режиссера, и с монтажницей-негативщицей, работа которой является высококвалифицированной. Труд монтажниц, их роль в производстве мало кому известны, а между тем это большой фабричный цех с хорошо организованной рабочей силой.

Что делает монтажница проката? Зайдите в монтажную комнату «Совкино». Сейчас это большая светлая комната, уставленная монтажными, все еще примитивно оборудованными столами. Беспрерывно вертятся моталки. Несмотря на хорошую вентиляцию, воздух наполнен приторно-сладким запахом грушевой эссенции и ацетона. Наклонив голову в беспрерывном движении рук, с напряженным взглядом, следящим за пленкой, работает монтажница.

Что она делает? Менее квалифицированная просматривает картины после их демонстрации на экране — склеивает разрывы, проверяет перфорацию, осторожно и ловко ножницами срезает сломанные аппаратом края, закругляет срезанные концы, предохраняя от дальнейшей порчи, ловко, чтобы не давать скачка на экране, удаляет уже уничтоженные проекционным аппаратом кадры, чистит пленку и аккуратно сматывает ее в ролики. И так беспрерывно, ролик за роликом в течение всего рабочего дня.

Отдельно работают монтажницы, обслуживающие редакторов-монтажеров. Эту работу по перемонтажу заграничных картин я и Татьяна Левинктон начали чуть ли не первые. Надо было западные и американские фильмы идеологически выправлять, для чего приходилось менять сюжет, монтажное построение картины и заново делать надписи. Я работала только над одним экземпляром, затем передавала его монтажнице, и по моему экземпляру она точно, «негативно» перерабатывала остальные. Это требует от монтажницы совершенного знания позитива, точного определения сюжета каждого кадра (клетки) в отдельности и зрительной памяти.

За три года я перемонтировала около трехсот картин. Бывали месяцы, когда срочно к выпуску необходимо было сделать по десять-пятнадцать картин и каждая имела по нескольку экземпляров. Были картины с очень сложным перемонтажем. Работа шла в маленькой, тесной и душной комнате проката Госкино на Большой Дмитровке. За все эти годы моя помощница — монтажница т. Прохорова — ни разу не ошиблась, работала организованно, с точно выработанной системой. Не скрою, что я многое, в смысле производственных навыков, усвоила для себя за этот период. С 1925 года я перешла на режиссерский монтаж художественных фильмов советского производства, а с 1927 года на самостоятельную работу по неигровой фильме.

И тут монтажница является совершенно необходимой помощницей в одном из ответственнейших моментов режиссерской работы — в монтаже. Монтажница подбирает весь материал для картины по сценарию, устанавливая его первичную тематику приблизительно в такой последовательности: общие планы, первые, крупные и вводные планы каждой очередной сцены, дубли следуют в очередном порядке. Просмотр материала режиссер или режиссер-монтажер картины проводит с монтажницей. Она удаляет все забракованные дубли, она в определенной, очень индивидуальной у каждого режиссера и режиссера-монтажера системе раскладывает материал для монтажа. Она технически по указаниям режиссера или режиссера монтажера группирует куски, очищает их от ненужных клеток и всю техническую, очень кропотливую работу до окончания монтажа картины проделывает совместно с режиссером или режиссером-монтажером.

В авторской работе по картинам «Падение династии Романовых» и «Великий путь» моя помощница — монтажница т. Кувшинчикова — чрезвычайно помогла мне. Мы вместе с ней в течение семи-восьми месяцев просмотрели несколько сот тысяч метров позитива и негатива, по моим указаниям

она делала отбор кусков, систематизировала их по темам, помогала мне классифицировать материал по моей системе — по первичным тематическим монтажным признакам — и проделала всю техническую, очень ответственную работу над старой пленкой при монтаже этих фильм.

Теперь о последнем, наиболее ответственном негативном отделении монтажного цеха. Монтажница-негативщица — это наиболее квалифицированная работница. В негативном цехе по контрольному позитивному режиссерскому экземпляру монтажница подбирает и монтирует негатив картины и составляет его монтажный лист. Абсолютное знание негатива, огромная зрительная память, совершенно рациональная система, выработанная профессиональными навыками, годами,— вот чем отличаются монтажницы-негативщицы, от которых зависит точный подбор негатива по режиссерскому экземпляру, а следовательно, и всех остальных копий картины. Нигде ни в одном другом цехе кинофабрики вы не увидите такого организованного и планового труда, как в негативном отделении монтажного цеха. С чрезвычайной напряженностью работают глаза и ножницы, так как у нас до сих пор нет ни аппаратов для просмотра негатива, ни машин для склейки. Производственная организованность, острота зрения, огромная зрительная память, ловкость и быстрота рук — вот чем отличаются монтажницы, делая большую, ответственную малозаметную и малоизвестную работу по производству картины.

Но не только высоким производственным качеством в своей узкой работе отличаются монтажницы. Они все, за редким исключением, хорошо разбираются в качестве картины в целом. Я люблю быть в просмотровом зале, когда монтажницы-негативщицы, перед тем как приступить к подбору негатива, просматривают на экране контрольный режиссерский экземпляр. Их оценка картины в целом всегда безошибочна. Их восприятие картины непосредственно и вместе с тем профессионально. Оценка режиссерской, актерской и формальной стороны картины очень часто поражает своей меткостью. Я бы даже сказала так: если картина понравилась негативщицам, то, безусловно, она сделана хорошо.

И еще о монтажницах. Этот коллектив работниц радует политической грамотностью, общественной активностью и совершенно исключительной товарищеской чуткостью друг к другу.

## V

*В годы Великой Отечественной войны Эсфири Шуб было поручено организовать систематический разбор и хранение киноматериалов, поступающих с фронтов от операторов хроники. Вопросы систематизации и хранения кинодокументов глубоко волновали мастера, через руки которого прошли тысячи метров документальной кинопленки. Она горячо взялась за порученную работу. «Летопись Отечественной войны», организатором которой была Эсфирь Шуб, легла в основу нынешней «Кинолетописи».*

## СООБРАЖЕНИЯ ПО ПЛАНУ РАБОТЫ НАД «ЛЕТОПИСЬЮ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ» (1944)

Задача, стоящая перед работниками летописи, ясна.

1. Просмотреть все снятое хроникой за годы Отечественной войны. Просмотру подлежат в первую очередь:
   а) ОКШ,
   б) экстренные выпуски,
   в) тематические фильмы-очерки,
   г) событийные фильмы,
   д) документальные фильмы,

так как лучшие кадры по своему содержанию и по операторской съемке, снятые за годы войны, безусловно использованы режиссерами хроники и находятся в этом материале.

Просмотру подлежат и не использованные в текущей работе хроники кинодокументы.

2. Из просмотренного материала отбираются для летописи те кадры, которые представляют интерес раньше всего своим содержанием. Отобранные кадры должны своим внутрикадровым содержанием являться кинодокументом снятого факта, случая, события, а не абстрактным монтажным кадром.

Кадры эти по своим изобразительным данным могут быть точно опознаны (место съемок, природная, техническая среда, реально действующие люди и пр.).

Отобранные кадры должны быть по мере возможности датированы. Из неиспользованного хроникой материала отбираются:

а) эпизоды, по разным причинам не вошедшие в уже сделанные фильмы;

б) отдельные кадры, значительные по своему содержанию;

в) отдельные дубли уже использованных кадров в измененном композиционном решении.

3. Для летописи ведется отбор эпизодов и отдельных кадров из поступающих ежедневно на хронику новых операторских съемок. Для проведения этой работы необходимо присутствие работников летописи на общих просмотрах поступающего нового материала. На отобранные эпизоды и кадры делается заявка на печать лаванды.

4. Отобранный для летописи материал подлежит систематизации.

Отбор кадров должен начаться с 1939 года.

Эта часть летописи должна явиться прологом к летописи Отечественной войны; сюда должны войти:

а) основные события, явления, факты, рисующие лицо нашей Родины накануне грозных событий.

Отобранные эпизоды и кадры должны отразить промышленную, колхозную, а также быт населения и культурную жизнь наших республик;

б) освобождение Красной Армией Западной Украины и Западной Белоруссии;

в) война с Финляндией;

г) освобождение Красной Армией Бессарабии и Буковины;

д) освобождение Красной Армией народов Латвии, Литвы и Эстонии.

Отобранные кадры Отечественной войны должны быть систематизированы по следующим периодам:

**1-й период** — с начала вероломного нападения до битвы за Москву включительно. Героические бойцы Красной Армии, партизанское движение.

**2-й период** заканчивается битвой на Волге. Героические бои Красной Армии этого периода. Партизаны.

**3-й период** — победоносное движение Красной Армии на Запад. Этот период включает и битву за освобождение Ленинграда от блокады и артиллерийского обстрела. Битву за Днепр, в освобожденных районах, свидетельские показания освобожденного населения. Люди подвига.

Внутри названных периодов отобранный материал систематизируется по эпизодам. Если будет возможно и где возможно соответственно правительственным сводкам. Содержание каждого кадра должно быть описано точно, лаконично и образно, должно иметь свой последовательный в описи номер. Кадры должны быть пронумерованы в тематической последовательности. В тематической последовательности должна вестись и опись кадров.

В чтении такое описание должно явиться записанной киноисторией, то есть летописью Отечественной войны, а также должно дать полную картину работы хроники, проделанной в годы Отечественной войны.

К описанию кадров следует приложить наиболее яркие статьи и очерки из «Правды», «Известий», «Красной звезды» и «Морского Флота», совпадающие по своему содержанию с описанием отдельных эпизодов летописи или помогающие ярче и глубже осмыслить те или иные явления, зафиксированные кинолетописью.

Та же работа должна быть проделана и в отношении кадров, рисующих жизнь тыла в годы Отечественной войны. Здесь должна быть проведена систематизация прежде всего:

а) по республикам;

б) внутри республик по темам: города̀ (колхозы), промышленные центры.

Эвакуированные заводы, новые предприятия, созданные в годы войны.

Технические изобретения.

Наука, искусство — люди тыла, герои тыла — отдельные происшествия и события, имеющие важное значение для жизни республики. Транспорт.

Сейчас трудно более подробно детализировать систему тематического раздела кадров и описи кинокадров, снятых как на фронтах, так и в тылу. Сама работа подскажет новые разделы.

К описи раздела тыла должен быть приложен указатель наиболее интересных статей в нашей текущей прессе, рисующих жизнь тыла в годы Отечественной войны, служащих дополнительным материалом, помогающим более углубленной оценке содержания заснятых эпизодов.

Для описания кадров кинолетописи в последовательном тематическом плане, для соответствия систематизации кинокадров летописи должна быть создана редакционная комиссия, в состав которой должны войти: заведующий летописью, режиссер, писатель, один-два публициста, и военный консультант, а также работник, проводящий описание кадров.



«КШЭ»

Картотека летописи должна выработать такую систему записи и нумерации, которая давала бы возможность быстро находить кадры, наиболее необходимые для нужд текущей работы хроники, а также для тематических фильмов, создаваемых на материале летописи, включенных в план выпуска студий кинохроники. Для этого нужно прежде всего как можно многогранней и разнообразней классифицировать разделы картотеки, учитывая, что один и тот же кадр может и должен в процессе классификации числиться за разными разделами, имея в каждом случае кроме общего хроникального опознавательного номера и номер места его в описи летописи.

Примерные разделы картотеки летописи должны быть составлены по принципу от общего к частному и единичному.

Картотека эпизодов — каждый эпизод имеет кадровое перечисление с последующими номерами соответственно описи (от и до).

Место действия — по фронтам: Северный, Центральный, Южный и другие (по республикам, по времени года и пр.).

Города, колхозы, населенные пункты, узлы обороны и пр.

Промышленные центры (заводы), эвакуированные заводы,
металл, уголь, нефть, транспорт и пр.

Санитария — медицина.

Быт фронта.

Быт тыла.

Бойцы и герои фроьта.

Люди и герои труда в тылу.

Партизаны.

Правительство.

Союзники.

Международные отношения.

Генералитет—маршалы.

Культура.

Наука.

Искусство.

Технические изобретения и новаторство.

Каждый названный раздел в процессе работы определяет свои подразделы. Все это дает возможность быстро находить нужные кадры любого задания.

Каждый кадр, названный в картотеке, кроме общего хроникального номера и номера описи должен иметь, если возможно, точную дату съемки, место съемки и имя оператора.

План съемок и досъемок должен иметь целевую установку, согласно задачам, которые стоят перед летописью в целом, и производиться съемки должны по утвержденному дирекцией хроники плану с точными режиссерскими разработками, согласованными с операторами хроники.

Вся работа летописи должна быть организована так, чтобы она являлась органически слитой с текущей работой хроники, исключающей всякую возможность параллельной работы, и могла бы действенно обслуживать все нужды хроники и не являлась бы обособленной хроникальной секцией внутри аппарата хроники.

Основная и главная задача, стоящая перед летописью,— это сохранить в наилучшем виде отобранный материал, представляющий огромную историческую ценность. Сохранить не только для современников кадры о всемирно-исторических битвах борьбы русского народа и народов Советского Союза с фашизмом, но сохранить этот материал для грядущих поколений.

К сожалению, это самое уязвимое место в работе летописи. Вся работа над летописью может быть совершенно обесценена, если не будет в корне изменена вся система использования материала операторских съемок.

Можно сказать уже сейчас, что восстановить и сохранить в хорошем состоянии кинокадры первого периода Отечественной войны, включая сюда и битву за Москву, в большом процентном отношении уже невозможно.

Пока не поздно, нужно сохранить в целостном виде кинокадры второго периода войны, включающего и битву на Волге и кадры третьего периода победоносного движения Красной Армии на Запад, включающего и битву

за Ленинград, за Днепр, а также кадры тех событий, которые нам еще предстоит снять.

Речь идет о сохранении в нетронутом и целом виде негатива съемок. Это основное. Без этого вся работа в кинолетописи является только работой временного значения, весьма узкого, и является поэтому бесцельной, так как не выполнит основного. Речь идет о сохранении кинодокументов на наиболее продолжительный срок и в наилучшем виде. Что происходит с негативом хроники при существующей системе? Он находится в беспрерывном движении, подвергается индивидуальному, вкусовому отбору, изнашивается в печати и тем самым уничтожается.

Безусловно, правильно было бы разрешить с негатива печатать только один позитив для общего просмотра. Негативы в нетронутом виде хранить в особом сейфе хроники и только по мере изнашиваемости лаванды каждый раз по особому разрешению дирекции хроники или Главка возобновлять новые лаванды. Только эта мера может спасти негатив, а значит, и сохранить исторические кинодокументы от быстрого уничтожения.

Все мои соображения о том, как эффективно наладить текущую ежедневную работу летописи, а также о составе работников над летописью, будут мной сделаны по утверждении основного плана работ.

## VI

*Отбирая материал для летописи Великой Отечественной войны, режиссер Шуб просмотрела сотни тысяч метров фронтовой советской и трофейной хроники. Как результат этой работы родилась заявка на фильм о Великой Отечественной войне и о победе.*

## ПЕРВЫЙ, ЧЕРНОВОЙ ВАРИАНТ ЗАЯВКИ НА ФИЛЬМ «ПОБЕДА»

Мы ясно знаем — война идет к концу. Победа близка.

Из этой неслыханной исторической битвы с фашизмом советский народ выходит победителем, освободителем угнетенных народов, карающим мечом, возмездием за содеянные злодеяния.

Хроникеры за годы Великой Отечественной войны сняли сотни тысяч метров на фронтах и в тылу.

Около 700 тысяч метров такой хроники я просмотрела и безошибочно уже сейчас могу сказать, что историческую летописную хронику, фильм, повествующий о прошлом из месяца в месяц, от события к событию, сделать нельзя. Естественно, что многое, очень многое, важное, в первые месяцы войны не снято. Многое, что снято, проинсценировано. Многое снятое осмыслено не так, как мы понимаем это сейчас в перспективе годов, пережитых нашей Родиной.

Но все же многие кадры важнейших этапов борьбы с гитлеровской Германией запечатлены на пленке и именно в перспективе прожитых лет приобретают огромную волнующую силу, силу документа неповторимого по своей значимости, кинодокумента — правдивого свидетеля великих, героических усилий всего советского народа, под водительством партии вышедшего победителем в титанической борьбе.

В эти дни, когда Красная Армия стоит у границ Восточной Пруссии, когда сыны советского народа совместно с польской освободительной армией с оружием в руках борются за Варшаву, когда танки Красной Армии и ее пехота прошли по улицам Бухареста и Софии, а Чехословакия и Югославия знают, что наша помощь близка, что она у порога,— можно и должно поставить перед собой задачу — сделать обобщающий фильм, ярко рисующий пройденный нашей Родиной путь, путь славы, неувядаемой в веках.

Мы много сделали за эти годы хороших фильмов о борьбе на решающих участках фронта: битва за Москву, на Волге, на Украине и другие.

Американцы сделали интересный фильм, рисующий лицо врага, смонтировав его из хроник, отснятых в 1921 году.

Мне же мыслится задача так осмыслить и обработать монтажом хронику Великой Отечественной войны, чтобы советский народ увидел свой пройденный трудный, суровый и жертвенный путь.

Этот фильм должен показать, что задачи, которые перед собой поставил советский народ, он со славой решил.

Мир должен увидеть в живой связи и течении событий, что битва с фашизмом выиграна потому, что боролся с ним советский народ.

Должно́ показать нашу особую стратегию и тактику борьбы.

Неповторимых советских героев, рожденных борьбой. От солдата — до генерала.

Нужно подчеркнуть и благородную цель — борьбу за освобождение не только нашей Родины, но и братских народов от мрака и звериного безумия фашизма. Задача трудная, но возможности для решения ее есть. Они заложены как в самом накопленном материале, так и в дополнительных съемках.

Невозможно восстановить съемкой неснятые события, но людей, участников этих событий, живые следы событий, города, колхозные села, поля, пастбища, возрождающиеся от опустошения и возвращенные к нормальной свободной, трудовой и творческой жизни, снять можно и должно́. Некоторые режиссеры говорят — и я сама так думаю,— что первые кадры любого фильма определяют его образное и смысловое значение.

Вот как мне мыслится начало этого фильма.

Москва.

В тот радостный день и в тот вечер, когда впервые улицы, и дома, и окна квартир будут залиты электрическим светом, незнакомые друг с другом взрослые и дети станут приветствовать друг друга, как родные.

Ленинград, Киев, Минск, Севастополь будут слушать Москву, потому что (дальше пойдут уже только обозначения тем):

Москва — это Красная Армия;

Москва — это победа;

Москва — это карающий меч и возмездие.

И сразу Берлин.

Логово зверя, поверженного, взятого в капкан и ожидающего суда за содеянные злодеяния.

Победоносная Красная Армия на улицах Берлина. Она свидетель неслыханных злодеяний и грозный судья.

На экране возникнут события начиная с июня 1941 года. Они пройдут лаконично. Каждое событие должно быть осмыслено и подчинено единой теме и задачам, поставленным фильмом. Они следующие:

вероломное нападение;

лицо врага;

стратегия и тактика борьбы Советского Союза;

герои, рожденные на полях сражений;

генералитет — путь от командира до маршала;

советский народ в тылу в дни войны;

величайшие жертвы, на которые пошел советский народ во имя победы;

герои тыла;

Москва — славянские народы;

Москва — Лондон — Вашингтон;

Наше завтра.

## СПИСОК СЮЖЕТОВ ИЗ ТРОФЕЙНОЙ ХРОНИКИ ДЛЯ ФИЛЬМА «ПОБЕДА»

1. Геринг осматривает завод Мессершмитта. Встреча Геринга и Мессершмитта.
2. Автомобильный завод.
3. На улицах Берлина. Проезды. Виды города (до разрушения).
4. Налет на Лондон. В немецком авиационном штабе. Отлет бомбардировщиков. Возвращение после налета.
5. Прибытие в Германию мобилизованных украинских рабочих. Высадка на станции. Отбор рабочих «хозяевами». Немецкие фабрики и заводы.
6. Встреча Гитлера со своими генералами в день его рождения.
7. Гитлер в Мюнхене.
8. Смотр Герингом танковой дивизии его имени. Геринг стреляет из ружья.
9. Ноябрь 1933 года. Голосование за Гитлера. Гинденбург голосует за Гитлера.
10. Немецкие войска занимают южную Францию. Дружественная встреча с испанскими пограничниками.
11. Гитлер и Муссолини посещают Рур. Встреча с владельцами заводов (Крупп).
12. Наступление немцев на Ростов. Вступление немецких войск в город. Разрушения в городе.
13. Ленинградский фронт, обстрел Кронштадта.
14. Битва на Волге. Бои в районе завода «Красные баррикады».
15. Бои на Волге.
16. Отступление немцев на Украине. Угон населения, скота.
17. Разрушения во время отступления. Взрыв фабрик, заводов, пожары, крушение железнодорожного транспорта.
18. Отступление немцев из Бессарабии. Разрушения при отступлении.
19. Уход немцев из Орла. Разрушения.
20. Военные действия на Кавказе.

1945 г.

## VII

*1947 год Шуб провела в Баку, где ею был сделан фильм «По ту сторону Аракса».*

*Баку — город нефти. Художника увлекла история древней азербайджанской земли, хранящей в своих недрах «черное золото», увлек героический труд людей, добывающих нефть.*

*Сразу по окончании работы над фильмом «По ту сторону Аракса» в 1948 году Шуб представила заявку Центральной студии документальных фильмов на сценарий документального фильма «Нефть».*

# ЗАЯВКА НА СЦЕНАРИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «НЕФТЬ»

В этой заявке я хочу изложить авторскую установку на фильм, наметить основные темы, которые должны выразить эту установку, наметить план подготовительных работ, необходимый для написания сценария.

Только в результате этой подготовительной работы можно будет точно решить композиционный, съемочный и монтажный замысел сценария.

**Тему о нефти** надо брать широко, не ограничивая фильм показом нефти как основного природного богатства советского Азербайджана и показом борьбы нефтяников за выполнение взятых на себя обязательств—дать стране 17 миллионов тонн.

И это, конечно, найдет свое отражение в сценарии, но раньше всего в первой теме должно быть рассказано, почему нефть является не только решающим участком нашего народного социалистического хозяйства, но и одним из основных факторов международной экономики и политики.

Что же даст возможность показать эту тему на экране?

В Москве находится огромный трофейный фонд документальных фильмов и хроник как довоенного, так и военного времени. Из этого фонда можно отобрать кадры, изображающие места мировой добычи нефти как в европейских, так и в колониальных странах. Мы безусловно там найдем заснятые факты, ярко рисующие борьбу империалистических стран за источники нефти, ажиотаж капиталистических концернов и бирж вокруг нефти, факты, рисующие политику нажима сильных держав на маленькие государства Европы, Азии и в колониях, в связи с нефтью (в том числе и в Иране).

Кроме того, в этих хрониках мы найдем достаточный материал, ярко рисующий, для чего и во имя чего ведется это империалистическое, я бы сказала, «тотальное» наступление на нефть.

**Вторая тема.** Далекое и историческое прошлое.

В далеком прошлом азербайджанский народ до нашествия арабов, которые насильно навязали народу магометанство, был огнепоклонником.

Об этом свидетельствуют древние памятники и храмы, сохранившиеся на азербайджанской земле до наших дней, и целый ряд сохранившихся народных обычаев.

И как мог этот народ в своем далеком прошлом не быть огнепоклонником?

Земля Азербайджана, водное и морское дно пропитаны таинственным источником огня — нефтью.

Огонь неожиданно вспыхивал на земле, у воды, в воздухе. Все это поражало воображение человека далеких веков, будило суеверный страх.

Нефть—огонь.

Нефть—черное золото.

Это свет, это богатство, это подчас исцеление от недугов. Светлое, доброе и карающее божество. Это далекое прошлое.

Близкое прошлое говорит о попытках капиталистов всех стран наложить руку на нефть Баку как до революции, так и после Великой Октябрьской революции (интервенция).

Недавнее прошлое—это кровавые планы фашистских разбойников о завоевании советской нефти. Разбойничьи планы двигали их орды к этой земле, к Баку.

Не вышло. В борьбе с фашизмом плечом к плечу со всеми братскими народами Великой Советской Державы сыны азербайджанского народа отдали свою кровь и жизнь за свободу и независимость своей Родины, а армия патриотов-нефтяников, как в бою, стояла на своих постах, показывая героические подвиги в труде. И иначе быть не могло. За это говорит революционное прошлое этой страны, этого города нефти и нефтяников.

Города, где пламенно вели борьбу за лучшее будущее азербайджанского народа Киров, Орджоникидзе, 26 комиссаров, павших в этой борьбе смертью храбрых.

**Третья тема** — добыча нефти в предвоенные годы.

Эта тема должна показать, как успешная добыча нефти способствует ликвидации последствий войны, как своевременное выполнение и перевыполнение плана укрепляет экономику и культуру страны, способствует оборонной мощи социалистического государства. Все это должно быть решено не протокольно, а найдет в сценарии свое образное и драматургическое отображение.

Эту тему мне представляется интересным решить следующим приемом.

В центре фильма от начала до конца пройдет жизнь одной семьи рабочего-нефтяника.

В сценарии надо будет наметить съемку таких событий и поведения действующих героев, которые ярко бы демонстрировали высокий культурный уровень потребностей нефтяника, его участие в государственной жизни. Жизнь этой семьи должна быть показана так, чтобы она явилась обобщенным образом многотысячной армии трудящихся-нефтяников, которые показывают чудеса производственного упорства, новаторства на всех участках борьбы за нефть.

Нефтяные богатства Баку и края неисчислимы и неиссякаемы. Они имеют не только всесоюзное, но и мировое значение.

В сценарии мы найдем способ убеждающе показать, что Советский Союз является могучей нефтяной державой и что его нефтяная промышленность оснащена самой передовой техникой.

Стремительной монтажной фразой, лаконично объясняющей, каким мирным целям в Советском Союзе служит нефть, мы заключим фильм.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Если Министерство кинематографии найдет возможным подписать со мной договор на сценарий (условное название «Нефть»), оно должно доверить мне просмотр материалов трофейного фонда.

Для просмотров мне нужен будет переводчик. (Переводчик имеется в штате Студии документальных фильмов и в Министерстве кинематографии.)

Списки отобранных мною кусков будут подробно описаны и датированы.

По мере накопления нужных кадров с них придется печатать лаванды. Таким образом, к моменту, когда будет готов сценарий, у студии будет готов материал для монтажа примерно двух частей.

Художественный руководитель студии должен разрешить мне разведку действующих героев фильма.

В результате наблюдения и изучения жизни и среды, окружающей семью рабочего нефтяника, будут написаны основные темы фильма (4—5 частей), а также составлен точный монтажный и съемочный план.

1948 г.

## VIII

*Писателя Бориса Агапова, автора сценария фильма «Страна Советов», и режиссера Э. Шуб связывала многолетняя личная и творческая дружба. Агапов и Шуб неоднократно возвращались к совместной работе.*

*В 1947—1948 годах ими были задуманы два фильма — «Москве — 800 лет» и «Родина в искусстве народа». Сохранились их творческие заявки.*

## «МОСКВЕ — 800 ЛЕТ»

Исполняется 800 лет со времени основания города Москвы.

На протяжении всех лет после революции Москва была предметом съемок документального кинематографа — в любом журнале, в любом фильме можно увидеть кадры советской столицы, однако до сих пор не было на экранах картины, которая была бы посвящена полностью Москве.

Между тем Москва — сердце и мозг Советского Союза — стала символом всего Советского государства: о ней любимые песни народа, о ней пьесы, ей посвящают поэты свои стихи, ее стремятся посетить миллионы людей со всех концов мира.

Сегодняшняя Москва — это новый этап истории не только нашей родины, но всего человечества. Это понимают и те, кто рано или поздно должен уйти с исторической арены, это знают те, кто займет место ушедших

и будет строить на нашей планете новую, достойную человека жизнь.

В этой заявке мы хотим наметить отдельные темы, которые должны войти в фильм.

Москва — один из самых древних городов не только славянства, но и всей Европы. В истории нашего Отечества она сыграла величайшую роль.

Кинодокументы об истории Москвы начинаются с 1907 года и представляют собой материал необыкновенно интересный. Однако и в современной Москве на каждом шагу мы встречаем свидетельства истории Отечества — в ее зданиях, в ее памятниках, в ее культурных и научных учреждениях. Поэтому документальный кинематограф имеет широкие возможности показать, как вела Москва на протяжении столетий государственную и культурную жизнь всей страны.

Само собой разумеется, что фильм продемонстрирует зрителю все самое красивое, что есть в Москве — в этом огромном городе, обновленном за годы революции.

Но основная задача, которую мы перед собой ставим, заключается в том, чтобы показать Москву как центр Советского государства, государства нового типа, как столицу социализма.

Здесь решаются судьбы страны. Отсюда по всем пространствам между Бугом и Тихим океаном идет руководящая воля, движущая вперед наше Отечество. Сюда стекаются лучшие люди страны, чтобы участвовать в управлении государством.

В научных институтах и лабораториях Москвы вызревают замечательные достижения науки. Крупнейшие ученые с мировыми именами проводят здесь свои исследования во всех областях. Сюда стекаются научные материалы отовсюду, и с их учетом создаются планы развития экономики и хозяйства шестой части мира, ибо государство социализма — это государство, построенное на научных основах.

В Москве живет пять миллионов человек. Кто эти люди? Каковы их отличительные черты? Как они проводят свои часы работы и часы досуга? Самые различные профессии имеют в этом городе своих лучших представителей — в мире промышленности, в мире школ и вузов, в городском хозяйстве, в воспитании детворы, на железнодорожном транспорте, в руководстве городским движением — словом, во всех областях человеческой деятельности. Это москвичи. Те самые, которые отстояли свою столицу в жестокий 1941 год и строят сейчас мирную жизнь не только своего города, но и всей страны.

О Москве и о москвичах будет этот фильм.

Методами документального кино будет он снят. Но содержание его должно выйти за рамки репортажа или видовой картины. Ибо Москва — слишком глубокая и дорогая для сердца каждого советского человека тема, чтобы показывать ее поверхностно и бегло.

Москва — это образ нашего советского мира, и в этом мы видим ключ к решению темы.

1947 г.

## «РОДИНА В ИСКУССТВЕ НАРОДА»

Авторы настоящей заявки имеют в виду большой обзорный фильм 1949 года. Возникла мысль показать нашу Родину, на этот раз руководствуясь совсем новым принципом. Что если мы примемся обозревать страну при свете огней искусства, следуя за звуком песни, любуясь ритмикой танца, приглядываясь к тому, как видит Родину народ в своем неиссякаемом и прекрасном творчестве?! Мы часто говорим о родной земле как земле счастья, земле праздника. Таково и есть подлинное понимание народа, и выражается оно в творениях художества самых разнообразных. Поэтому нет ни одной области человеческой деятельности, которая не была бы так или иначе отражена в искусстве. Иногда это прямое изображение словом или жестом, иногда искусство становится частью жизни, как это наблюдаем, например, в соревнованиях акынов, в народных хорах Прибалтийских республик и т. д. Иногда на фоне песни, или стихотворения, или даже инструментального отрывка мы видим кусок нашей трудовой созидательной действительности.

Авторы убеждены, что при вдумчивом и любовном подходе можно показать всю страну с чрезвычайной полнотой, если гидом своим взять искусство страны, творчество народа. Ведь не оторванно от жизни рождается оно, не в башнях из слоновой кости творится. Оно плоть от плоти народа, оно излучение того же народного духа, что и все остальное— стройки, поля, наука... И если отбросить традиции киноконцертов и киноревю, а

глубоко войти в проблему того, как совмещается в народе его творчество с его деятельностью, можно создать произведение, которое будет как бы своего рода ораторией о Родине, как бы всенародным действом, посвященным нашему славному сегодня. В нем отразятся и борьба за пятилетний план, и героические дела на полях, и великая вера народа в свое светлое будущее, и гордость народа достигнутым настоящим. Причем все это будет не в словах дикторского текста, а в непосредственном выражении искусства и в подтверждении этого выражения неопровержимыми кадрами документального кино, показывающими нашу жизнь.

Авторы полагают, что подобного рода работа, совершенно необычная для нашего документального кино, идущая вне всех привычных шаблонов и штампов, может быть тепло и весело принята самыми широкими массами зрителя.

О таком приеме мы все, документалисты, мечтаем, как о высшем счастье.

С нашей точки зрения, это становится одним из важнейших условий существования нашего документального кино. Тут надо искать новое, надо смело прокладывать еще неизвестные пути.

Путь к сердцу, а не только к уму зрителя. Мы уверены, что с песней по этим путям идти легче и радостнее.

Фильм должен показать место, роль искусства в стране социализма, то есть не только народные истоки искусства, но и всенародное пользование им.

Кто слушает лучших певцов СССР? Кто читает и лично беседует с лучшими писателями и поэтами? Для кого пляшут узбекские танцовщицы, перед кем соревнуются акыны Казахстана, кому поют многотысячные хоры эстонцев?!

Искусство сверкает в самых далеких уголках Советского Союза, оно стало достоянием самых широких народных масс. Из глубин народа выходят и новые мастера искусства, его новые творцы.

Мы представляем себе этот фильм как торжество музыки, цвета, линии, как прекрасное зрелище. Он должен соединить в себе документальность с самой захватывающей зрительной формой. Это трудная задача, но выполнимая. Мы уверены, что усилия будут вознаграждены сторицей: неопровержимыми кадрами документального кино по всему миру покажем радость, полноту, духовное богатство жизни в стране социализма, продемонстрируем подлинную дружбу равноправных наций, объединенных в Советском Союзе, и тем нанесем еще один удар по клевете, распускаемой о нас врагами демократии и мира.

1948 г.

## IX

*Эта статья была написана Э. Шуб в 1949 году по заданию одной из московских редакций. В статье использованы отрывки из стенограмм разных лет. Статья до сих пор не публиковалась.*

# О СОВЕТСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Сегодня мысли всех нас — работников документальной кинематографии — направлены к одной цели: сделать все от нас зависящее, чтобы наше советское документальное киноискусство двигалось вперед, росло и углублялось.

Что может поднять наше документальное кино на бо́льшую высоту?

На первый взгляд, уже понятно, что сама природа нашей работы, задачи и цели которой стоят перед нами, требует от нас партийного отношения к действительности и идейно точного перенесения жизненных фактов, снимаемых киноаппаратом, на экран.

Мы все хорошо знаем, что сила документации не только в том, что мы снимаем жизненные факты, а в выборе явлений и в нашем отношении и осмысливании снимаемого.

Мне хочется сказать несколько слов о том, какие требования каждый из нас должен предъявить к себе, просмотрев критически свой пройденный творческий путь и поставив перед собой задачи, которые могли бы поднять наше документальное киноискусство на более высокую ступень.

Документальный публицистический фильм— явление чисто советское, нигде больше как у нас не могущее возникнуть. Это были вынуждены признать буржуазные

критики Америки и Европы. Советская хроника начала свое существование с первых же дней Великой Октябрьской революции.

Имена операторов Гибера, Тиссэ, Новицкого, Ермолова, отца и сына Лембергов неразрывно связаны с началом советской кинохроники. Они отдали ей весь свой высокий профессиональный опыт, накопленный в дореволюционный период. Какие же явления советской жизни снимались в хронике и в документальном фильме?

Что видел наш зритель?

Раньше всего он увидел нашего вождя — Ленина и волнующие события эпохи гражданской войны, первых лет социалистического строительства, новые условия труда, раскрепощение женщины, торжественные дни праздников и грозные выступления народных масс, протестующих против международной контрреволюции.

На экране появились современники этих событий, подлинные советские люди — и это было самое главное.

В первые же годы после революции выдвинулись операторы Беляков, Ешурин, Семенов, Трояновский, Глидер.

В 1922 году вышла «Ленинская киноправда» режиссера Вертова.

«Ленинская киноправда» открыла дорогу публицистическому фильму... В 1926—1927 годах вышли мои фильмы «Падение династии Романовых», юбилейный фильм к 10-летию Советской власти «Великий путь» и биографический фильм «Россия Николая II и Лев Толстой».

В 1928—1929 годах появился фильм Лидии Степановой «Гигант» — одна из первых работ, демонстрирующая приход тракторов и комбайнов в советскую деревню, и, наконец, волнующий фильм режиссера Блиоха «Шанхайский документ».

Я говорю о старшем поколении документалистов и о фильмах, положивших начало этому новому явлению кинематографии.

Какие же задачи ставили перед собой мы, режиссеры документального кино?

Прежде всего фиксировать новые ростки социалистического быта, показывать подлинных советских людей, показывать, чем наполнен текущий день строителей нового, социалистического общества. Мы стремились сделать эти фильмы законченными произведениями и главным образом ставили перед собой задачу по-партийному вскрывать внутреннюю сущность демонстрируемых с экрана явлений.



«К Ш Э»

Сейчас для меня ясны не только новаторство этих фильмов, но и ошибки их, которые мы декларировали тогда.

Основная ошибка была в том, что мы выступали против игровой кинематографии и утверждали, что только хроника может быть революционной.

Но я сама, до того как стала работать режиссером документального фильма, монтировала художественные игровые кинокартины, такие, как «Крылья холопа», «Абрек Заур», «Господа Скотинины», «Первые огни», «Марокко», «Дым» и другие.

Став режиссером документального кино, я стремилась доказать, что не изощренный монтаж может поднять значение документального фильма. Мне хотелось, и я стремилась свои фильмы монтировать просто и смыслово ясно.

Мне кажется, что в моих фильмах, удачных и менее удачных, проводить эту установку мне удавалось.

За годы великих пятилеток, за годы Великой Отечественной войны выросли новые талантливые мастера документального фильма

как в области операторского, так и в области режиссерского мастерства.

Появились фильмы, разнообразные по форме, появились значительные произведения, любимые советским народом, и теперь уже никому не надо доказывать, что документальный фильм — это вид нового кинематографического искусства.

Работы Вертова, Копалина, Беляева, Варламова, Кармена, Степановой и других развивали и двигали вперед документальное кино. За последние послевоенные годы выдвинулись новые талантливые режиссеры. Я говорю о работах Кристи, Сеткиной, Ованесовой, Бубрика, Гурова и Григорьева. Я хочу верить, что в этой цепи занимает определенное место и мой фильм «По ту сторону Аракса», сделанный в 1947 году.

Операторский цех хроники имеет целую плеяду прекрасных мастеров, я здесь не стану перечислять их, но значение их так велико, что сегодня именно операторы хроники по праву являются ведущими мастерами советского документального кинематографа.

Много проблем поставили перед нами работы пришедших к нам в военное время режиссеров игровых фильмов, и среди них особое место занимает замечательный фильм «Владимир Ильич Ленин», сделанный режиссерами Роммом и Беляевым.

Документальный фильм до сих пор поразному показывал нашу родину; он демонстрировал немалый успех в показе союзных республик. Он разворачивал и показывал на экране широкие картины жизни в целом, как это мы видели в таких фильмах, как «День нового мира», «День победившей страны».

Широкие обзорные документальные фильмы стали сегодня необходимым родом работы нашего документального кино. Но как бы ни были интересны эти фильмы, как ни был бы интересен материал, в них собранный, нам следует серьезно подумать над обновлением, над новым поворотом, новым углом зрения, под которым этот материал будет подаваться.

Мы по-прежнему еще не научились по-новому снимать нашего современника, а ведь только это может изменить однообразие формы документального фильма.

Только это поможет найти разнообразные жанры, только это поможет по-новому снимать широкие массы народа.

Совсем иначе должен решаться вопрос о биографическом фильме.

Эти фильмы должны быть не только об ушедших людях, но и о людях, живущих сейчас с нами,— о политическом деятеле, рабочем, колхознике, враче, учителе, человеке искусства и науки.

Эти люди должны быть сняты любовно и углубленно. Я думаю, что в этом нам предстоят большие открытия.

Посмотрите, каких замечательных успехов в этом направлении достиг наш советский актерский фильм и какое разнообразие жанров и художественных форм возникло именно на этой почве. Вот и нам не надо успокаиваться на достигнутом.

По-новому можно решить биографический фильм, если поставить перед собой задачу — показать человека, нашего современника, живущего с нами, реально действующего среди нас.

А наша летопись? Я утверждаю, что она ждет самого прочного изучения режиссерами документального кино, и тогда не будет повторов и тасканий из фильма в фильм одних и тех же кусков, уничтожения негативов, в которых то или иное историческое событие появилось впервые.

Неверна точка зрения, что советская летопись — это наше прошлое.

Да, это наше прошлое, но не только.

Летопись — наше настоящее и наше будущее.

Какое огромное значение имеют фильмы, сделанные на документальном материале, для нашего молодого поколения и поколения грядущих дней.

Сейчас, когда уже не приходится доказывать, что документальный фильм — художественное явление, явление искусства, надо быть смелым во всем — как в съемке, так и в смысловом построении фильма, и только тогда нам удастся выразить все то новое, что несет нам сегодняшняя социалистическая эпоха.

Советский быт, культура, искусство еще ждут своего образного воплощения в документальном кинематографе.

Борис АГАПОВ

# Жажда реальности

Она жила в одном из самых старых переулков Москвы, на пятом этаже. Собравшись с силами, вы приступали к восхождению по очень крутой лестнице. Дверь открывала сама хозяйка.

Две маленькие комнаты, заваленные книгами. На стенах — фото Маяковского, работы Моголи-Наги, портрет Эйзенштейна и деревянный барельеф работы Коненкова. На столе — рукописи, монтажные листы, только что вышедшие книги, в том числе литературоведческие: она занималась проблемами литературы еще с университета. Все сдвигается со стола, чтобы очистить место для чая и угощения: заботиться о друзьях — это ее радость.

Насупленные брови, пристальный исподлобья взгляд изучающих глаз — я любил наблюдать ее глаза, как люблю смотреть на руки пианиста; глаза-творцы, глаза-работяги. И плотно сжатые губы — что-то строгое, непримиримое и трагическое было в этих губах.

И доброе сердце, раскрытое для людей.

Она начала свою работу в кино как монтажер. Первый фильм, который ей поручили монтировать, был исторический: мелодрама. Она начала с того, что вывалила на ковер все остатки позитива и принялась удлинять монтажные куски. Затем она вклеила в фильм десятки метров крупных планов главных персонажей. Эти планы оператор снимал, пока актер сосредоточивался и «входил в образ», они считались как бы ракордами, но именно в них она увидела наибольшую выразительность.

Первый принцип Эсфири Шуб: вглядись в кадр. Пристальный, безжалостный, всевидящий взгляд аналитика, диагностика.

Чтобы понять внутренний смысл кадра, надо знать, когда и где он снят. Надо прочесть его, как иероглиф эпохи.

Только тогда можно ввести его в фильм уже как символ эпохи.

Просмотрев десятки тысяч метров старой хроники, она до изнеможения бродила по Ленинграду, разыскивая места, где были сняты драгоценные кадры революционных дней. Она штудировала дневники Толстого — по сотне страниц на каждый метр старой пленки, на которой был снят великий писатель.

Но мало отобрать из тысяч метров пленки те, которые выражают эпоху. Надо определить их последовательность, то есть логику их движения.

Хотя она замечательно чувствовала внутреннее движение кадра, его динамику, его формальные черты, она никогда не позволяла себе увлечься только этой формой. Она искала логику событий, то есть логику реальности, логику того объективного и не зависящего от сознания художника мира, который считала для себя обязательным представить своим зрителям.

Она всегда точно знала, чего она хочет, зачем она делает фильм. Я представляю себе, как она реагировала бы на недавние высказывания Роб-Грийе в «Экспресс», где он писал, что писатель не знает, зачем он пишет и к чему он придет в своих писаниях. Даже если бы это был ее лучший друг, она прожгла бы его взглядом, полным ненависти, побледнела бы от гнева и голосом, ломавшимся от волнения, сказала бы:

— Я не хочу с вами говорить об этом. Я вообще не хочу говорить с вами. Я не хочу видеть вас. Уходите.

(Это не выдуманая сцена: так случилось однажды с одним из ее ближайших друзей.)

Что и говорить, у нее был не очень легкий характер! Она не была светской деятельницей культуры. И она была непримиримым и яростным реалистом в своем искусстве.

Ее совершенно не интересовал ее личный почерк, ее не заботило создание своего, неповторимого, индивидуального стиля. Но вместе с тем она была ужасающе строга и нетерпелива в принятых решениях. Не всегда ей удавалось словесно объяснить и обосновать тот или иной ход монтажа, то или иное требование к тексту — слово не было ее специальностью, однако почти всегда она оказывалась права по какому-то высокому счету. Этот высокий счет был ее командиром. Она искренне недоумевала и сердилась, когда видела картины, сделанные по мелкому счету, только во имя конъюнктуры, во имя карьеры. Вот уж что меньше всего ее занимало — карьера!

И жизненный успех ее не преследовал, никогда! И ради него она ничего не предпринимала, никогда!

Я думаю, что главной ее страстью было сохранить прошлое и передать нынешний день потомству.

С Вертовым ее роднила именно эта жажда зафиксировать реальность. Если бы Вертов мог, он поместил бы камеру в пуговицу жилета и снимал бы все и всех непрерывно.

Если бы Шуб могла, она бы дни и ночи вглядывалась в миллионы метров снятой пленки, находя в них черты эпохи.

Но дальше их пути разошлись бы.

Вертов взял бы политическое положение (лозунг, призыв, общественную закономерность или абстрактную идею) и доказал бы и показал бы их путем документального кино. Он не убоялся бы сим-




«Страна Советов»



«Сегодня»



«Россия Николая II
и Лев Толстой»

волов и даже аллегорий. Он показал бы прогресс в виде мчащегося паровоза, и, если бы один паровоз ему показался недостаточным, он утроил бы его изображение на экране, сделал бы его трехгрудым, трехтрубным, тридцатиколесным. В подтверждение своей идеи он использовал бы любые подходящие планы из снятого материала независимо от того, где и когда они были сняты, и, если бы эти планы показались ему недостаточно сильными, он применил бы впечатки, двойную экспозицию, трюкмашину, кашетки, он разрезал бы кадр и вдвинул в разрез другой кадр, он положил бы на изображение тяжелого труда фонограмму праздничной демонстрации... Я помню выражение властности и уверенности, которое всегда присутствовало на его лице. Он был внеположен материалу.

Шуб была имманентна материалу. Для нее каждый кадр, каждая клетка киноленты были живой клеткой, которую надо было изучать, которую надо было беречь, как клеточку живого организма, которую нельзя было трогать, чтобы не убить.

Я видел ее записи к кадрам картины о Льве Толстом. Ей принадлежит заслуга открытия этих кинодокументов, как и многих документов о Ленине, и огромного количества исторических киноматериалов.

Вот отрывок из рабочих записей Шуб:

«1910 год. Последний год жизни великого писателя. Зима. Ясная Поляна. Запись Л. Н. Толстого в дневнике 7 января:

«Душевное состояние немного лучше, нет беспомощной тоски, есть только не перестающий стыд перед народом. Неужели так и кончу жизнь в этом постыдном состоянии? Господи, помоги мне, знаю, что во мне; во мне и помоги мне. Поздно встал. Кинематографщики снимали. Это ничего. Тут были и нищие, и просители, и тоже ничего. Но по дороге встретились трое хорошо одетых, просили подать. Я забыл про бога и отказал. И когда вспомнил, уже поздно было. Хорошо поговорил с жалким, оборванным юношей из Пирогова. Встретил Сашу и Варю, и опять кинематограф... Так ничего не делал... Кинематограф опять... Скучно. И сделалась слабость, пора на покой...»

В этот день, 7 января (пишет Шуб), сняты следующие кадры:

36. Толстой в длинной шубе нараспашку, в круглой теплой шапке, сутулясь, что-то перебирая в руках, проходит мимо дома.

37—38. У бокового крыльца стоят два крестьянина. Один высокий в плохоньком полушубке, другой в крестьянском старом тулупе. Возле них собака. Оба крестьянина низко кланяются Льву Николаевичу. Высокий подходит к нему вплотную, снимает шапку и с непокрытой головой долго что-то говорит ему. Толстой явно чем-то недоволен, взволнован. Лицо хмурое, почти гневное. Он с чем-то не согласен. В конце разговора неохотно дает им деньги. Круто повернувшись, уходит. Явно, для него это не выход».

Эти последние пять слов сразу дают интерпретацию кадра, как бы раскрывают внутреннее отношение Толстого к крестьянству — тот «непереставающий стыд перед народом», о котором написано в записи дневника, приведенной Шуб. Далее она продолжает описание кадров:

«39—40. Стволы деревьев по обе стороны дороги и дорога в снегу. На аппарат идет Л. Н. Толстой. Он в зимнем пальто, шея обмотана шарфом, на голове круглая шапка. Зимний ветер треплет бороду и полы пальто. Идет быстро, неровной походкой, глубоко задумавшись, не замечая съемки...»

И далее Шуб дает описание следующего, почти такого же кадра, накладывая на него краску собственного отношения:

«Л. Н. Толстой идет вдаль. Идет по пустынному снежному пространству. Н е б а  н е т. Идет быстрее обычного. З и м н и й  в е т е р  к а ч а е т  е г о. О д и н (! — *Б. А.*). Снежное пространство, зимний ветер. Одиночество».

Даже в этом описании кадра Шуб тоже не дает никаких комментариев. Она только подчеркивает, выделяет то, что объективно содержит кадр. Не борется с кадром. Не вгоняет его в задание. Но именно потому, что кадр п о н я т, раскрыт, он входит в монтаж картины как органический элемент ее художественной ткани.

Она говорила и писала:

«Сама природа нашей работы, задачи и цели, которые стоят перед нами, требуют от нас всестороннего знания и правильного понимания нашей действительности. Все нам необходимо знать, потому что сила документального кино не только в съемке жизненных фактов, но и в выборе явлений...»

Да, надо з н а т ь действительность, объективную данность мира, надо понимать, куда движется история, и только тогда можно отобрать действительно типичные явления и верно соединить между собой снимаемый материал.

Иначе получится просто свалка материалов.

Она говорила и писала:

«Монтировать документальные фильмы надо просто и ясно, по смыслу. Зритель должен не только хорошо увидеть людей и события,

но и запомнить их. Пусть помнят любители дешевых эффектов, что монтировать просто и ясно совсем не легко, а очень трудно».

Монтаж это как пианизм. Надо не только понимать музыку, надо обладать техникой пальцев.

Еще в начале своей работы Шуб купила и поставила у себя дома монтажный стол и проекционный аппарат «Эрнеман-кинокс». Она приносила с фабрики остатки от монтажа и принималась клеить. Приходил Эйзенштейн, тогда еще начинавший работать в кино. Они склеивали небольшие ленты из кусков разных фильмов, стремясь логикой монтажа оправдать парадоксальность сочетаний. Эти «игры в стиле барокко» часто сопровождались хохотом, ибо, вероятно, не было среди кинематографистов человека более иронического, более любившего озорство, чем Эйзенштейн. Так совершенствовалась техника монтажа, развивалась беглость пальцев.

Впоследствии Эйзенштейн любил повторять, что он принял пленку из рук Эсфири Шуб.

●

Эсфирь Шуб была человеком нелегкой судьбы. Находились люди, которые не понимали, что она создает искусство, а не киножурналы. Нужен был грозный и справедливый голос Маяковского, яростная защита со стороны Эйзенштейна, выступления Фадеева, поддержка «Правды», чтобы ее признали как замечательного художника.

Но, вероятно, не эти жизненные трудности были причиной ее склонности к трагическому и героическому в искусстве. Она з н а л а, что такое XX век, век великих переломов и великих народных движений. Революционная борьба народов против угнетения всех видов и самоотверженность народов в созидании нового общества неминуемо придают нашему времени оттенок трагичности и героизма. Не понимать этого — значит бояться, а может быть, и ненавидеть наше время. Не понимать, что трагедийность и героизм есть главная черта эпохи, — значит создавать бедное искусство. Принципиально не важно, как увиливать от главной черты эпохи: делать фильмы, похожие на красочные плакаты туризма, и совершенно не замечать подлинной жизни народа или поступать так, как поступают многие на Западе и прежде всего многие люди литературы,— выделять в человеке его слабость, беззащитность, ограниченность. Не видеть героизма — значит видеть не человека, а испуганное амебообразное существо, ожидающее своей гибели, существо, лишенное возможности управлять своим поведением, выбирать свои цели, бороться за их выполнение.

Одинокий, трепещущий за свою будущность, печальный, а иногда и зверино-обозленный человечек — разве таков герой нашей эпохи?

Как и большинство советских художников, прошедших суровую школу жизни, вместе с народом боровшихся за революцию, вместе с народом деливших тяготы и лишения времени величественного и гигантского строительства, Эсфирь с улыбкой сожаления относилась к тем, кто пытался изобразить XX столетие как время обывательского благополучия. Она делала картины, которые говорили о красоте и величии нашего времени.

Но как о с о б е н н о умела она видеть эту красоту!

Есть у Шуб фильм об электрификации. Он был сделан в 1932 году и повествует о строительстве электростанций и героической работе молодежи, членов комсомола. Этот фильм Шуб сделала не из старых хроник. Она заново сняла весь материал.

Среди многих превосходных эпизодов фильма есть один, о котором следует сказать особо. Дело происходит на заводе, где строится генератор для Днепрогэса. Общее собрание рабочих снято синхронно. Комсомольцы-производственники выступают, не обращая внимания на то, что их снимают,— они заняты своими заботами, своими трудностями. Мы слышим их молодые голоса, следим за их речами, весьма далекими от стилистического совершенства, видим их страстную жестикуляцию, их взволнованные, яростные лица. И без всяких комментариев нам становится ясно, как станет ясно и для тех, кто будет смотреть фильм в трехтысячном году, в чем состояла таинственная причина, поднявшая нищую и отсталую страну к вершинам техники и науки. Да, т а к и е люди, исполненные т а к о й веры в свою правоту и т а к о г о стремления дать свет в каждую избу, в каждый дом, вооружить каждого рабочего многими механическими помощниками, т а к и е не могли не победить! Но о чем же говорят комсомольцы?

И тут мы обнаруживаем метод мышления режиссера. Шуб сняла вулкан самокритики во время извержения. Ораторы говорят о том, какие недостатки мешают сдать генератор в срок. Они без всякого стеснения, без всякой жалости, без всякого страха перед начальством выворачивают всю подноготную, разоблачают любые беды производства... Вы слушаете про недостатки и чем далее, тем все более убеждаетесь, что генератор будет построен и качество его будет хорошим.

Я бы назвал это эпосом нашего времени. Ведь эпос всегда повествует о препятствиях и о борьбе, иначе мог ли бы он стать героическим?!

Я бы назвал это примером социалистического реализма. Ибо тут видим мы подлинную правду, понятую партийно, то есть на годы и годы вперед.

Одной из лучших картин Эсфири Шуб следует признать «По ту сторону Аракса». Медленно раз-

вертывается свиток истории. Как в древних сказаниях, раскрывается перед нами древняя и скудная страна, суровые горы, бурные реки, бедный, забывший о культуре и благополучии народ... Пожалуй, пенистые потоки только и есть быстрого в этих местах. Впрочем, вот дети, они тоже быстры: они набивают рисунок на ткани, они работают и боятся отдохнуть или замедлить удары... А потом опять стада овец, похожие на облака, ползут по склонам гор, и медленно, мерно переступают по песку бесконечные караваны верблюдов... Библейская древность, фатальная покорность, тысячелетия послушности...

И вдруг...

Да, в масштабах тысячелетий именно вдруг поднимается народ иранского Азербайджана. Он не хочет крови восстаний, он стремится сделаться народом для себя, но без убийств, без разрушений.

И мы присутствуем при рождении государства, при зарождении равенства, при первых шагах культуры... Наивная радость простых людей, их детские надежды на справедливость, их самоотверженность, их доброта — все передается нам, сидящим перед экраном, на котором Шуб разворачивает историю никому не известной трагедии. Мы знаем, что все кончится вероломством тиранов, обманом народа, гибелью лучших его сынов и лучших его надежд. Но мы следим тоже с наивной радостью за кратковременными успехами этих людей, этих мечтателей, этих героев. Кажется, никакой хитрости нет в построении фильма, никаких «приемов», никаких аттракционов, а между тем, словно сага, звучит с экрана, и только потом, когда мы узнаем, что у режиссера ничтожно мало материалов о событиях и что силой таланта мастера погружены в историю народа, почти не зафиксированную на кинопленке, мы понимаем, что все возможные компоненты киноискусства здесь были использованы с поразительной точностью и тонкостью, и прежде всего та сила, которая именно тут совсем не ощущается: сила ритма. Движение мысли и движение времени, динамика внутри кадра и динамика монтажа, как инструменты симфонического оркестра, дополняют и подчеркивают друг друга.

А над всем этим — дух трагедии, столь близкий Эсфири Шуб, дух героики нашего времени... В конце концов здесь повторилась Испания, только в маленьком масштабе заброшенной колониальной провинции: злые и алчные обманули и предали добрых и бедных, надежды рухнули, но народ понял многое после того, как опустился занавес в конце последнего акта.

«Конец» — написано на экране.

Конец ли? — спрашивает история.

Как и во всех фильмах Шуб, здесь мы видим много женщин. Они работают, они пришли учиться, они нянчат малышей... И это ключ к еще одной стороне творчества режиссера. Шуб совершенно свободна от сантимента, от пошлинки, которыми страдали и страдают многие документалисты: милые карапузики в колыбельках, цветы и дети, цветущие яблони, виноград, спрыснутый «росой»... Но женское начало в ее фильмах всегда очень органично и глубоко проходит сквозь все эпизоды и дает им особое звучание. Шуб любит людей. Она страдает их страданием, она грустит над их несбывшимися надеждами, она жаждет помочь им и ободрить их. Без патетики, но с лаской. Что-то материнское есть в ее творчестве.

●

Как известно, Гегель считал, что уже в XIX веке историческое развитие человечества закончилось и начался процесс его самопознания. Как почти во всех положениях гениального немца, и в этом имеет место дьявольская смесь истины и чепухи. Истина состоит в том, что начиная с XIX столетия процесс самопознания человечества расширился, а в XX веке получил гигантские технические возможности и небывалое развитие.

Во-первых, грандиозно возросла письменная фиксация событий и явлений жизни общества: стоит только представить себе работу мировой печати хотя бы в одну минуту!

Во-вторых, появились новые технические формы фиксации, и среди них — сперва фотография, а потом и ныне, как самая мощная, — кинематограф.

В-третьих, звукозапись разных видов.

Наконец, электронные механизмы памяти, позволяющие не только умещать необозримое количество данных, но и систематизировать их по любым признакам, производить их отбор и т. д.

Но самое главное состоит в том, что наука нашла пути исследования человеческого общества, такие, как марксистский анализ, а это при наличии гигантских технических возможностей открывает для человечества неограниченные перспективы в познании самого себя, а значит, и в устроении своей жизни на лучших, более человечных началах, ибо познать — значит овладеть.

Пафосом этого познания общества проникнут и живет документальный кинематограф.

Можно смело сказать, что начало этому единственно верному пониманию документального кино было положено Эсфирью Шуб и Дзигой Вертовым, ибо до них была кинохроника, но не было документального искусства.

За это мы чтим их память. И в этом видим прекрасную традицию, которую, как думается, следует беречь и развивать их наследникам.




А. НОВОГРУДСКИЙ

# Младенческие годы искусства

Воображаю радость знатока, увидевшего на стене пещеры рисунок, нацарапанный бог весть сколько тысячелетий тому назад. И представляю, с какой саркастической улыбкой маститый исследователь древнего искусства берет в руки книгу об истории кино. Какие уж тут тайны, загадки, открытия! Какая может быть история у искусства, которому от роду немногим больше полувека? В конце концов, весь его жизненный путь на памяти у наших современников...

Нет, уважаемый собрат, погодите иронизировать. Разве не очевидно, что это юное искусство в своем бурном развитии за несколько десятилетий прошло путь, для которого его предшественникам понадобились многие века? История его стремительного роста слагается из тысяч фактов, которые в большей своей части еще не только не оценены аналитически, но по-настоящему не учтены и не собраны. Такая работа только начинается. Тут нет протоптанных дорог, нет бесчисленного множества фолиантов, из которых составились целые фундаментальные библиотеки по другим областям искусствознания. И тем более тут дороги ум, проницательность и талант исследователя, что речь идет об искусстве, которое сегодня занимает столь важное место в духовном мире человека.

С понятным интересом мы раскрываем новый труд видного советского киноведа С. С. Гинзбурга «Кинематография дореволюционной России»*. Прежде всего он поражает богатством фактического материала, привлеченного и во многих случаях впервые найденного автором. Временами подробность сведений кажется даже чрезмерной. Но такое впечатление обманчиво: следуя за мыслью автора, вы все яснее ощущаете, как эта щедрая информация подкрепляет его оценки и выводы. Книга не стала копилкой фактов: приведенные в строгую систему, факты раскрывают перед нами широкую картину жизни русского кинематографа в дореволюционные годы.

Вслед за трудами зачинателей советского киноведения Н. Лебедева и Н. Иезуитова, за поисками и находками первых собирателей материалов о русском кино (таких, как Б. Лихачев или Вен. Вишневский) книга С. Гинзбурга закладывает прочную основу научного исследования раннего периода развития киноискусства России.

Некоторые разделы книги вносят много нового в понимание этого периода. Особенно интересна новым освещением вопроса глава «Просветительная кинематография». Из нее мы узнаем, какое распространение в России получили научно-познавательные киноленты, несмотря на инертное, а часто и враждебное отношение царских властей к этому важному делу.

Фонды кинoскладов (по-нынешнему — фильмотек) в некоторых городах насчитывали многие десятки просветительных фильмов. Научный кинематограф при Петроградском педагогическом музее в 1916—1917 годах, например, дал возможность ввести кино в учебный процесс в низших и средних школах. Примечательно, что еще в начале века I Всероссийский съезд по народному образованию включил в свою резолюцию специальный пункт о кинематографе. Вот что в нем говорилось: «Научный кинематограф должен быть признан учебным пособием, способствующим наглядности обучения и расширению кругозора учащихся... Программы сеансов должны вырабатываться в связи с курсом, и к организации кинематографа должны привлекаться учащие... Необходимо создание центральных и местных складов хорошо подобранных кинематографических лент по образцу подвижных музеев...» Эта резолюция, звучащая так современно, была принята в 1911 году!

А разве неинтересно, что в Одессе местное отделение Русского технического общества в конце 1908

---

* С. С. Гинзбург. Кинематография дореволюционной России, М., «Искусство», 1963.

года открыло кинолекторий для учащихся средних школ? Добровольцы-педагоги, не получая за это никакого вознаграждения, выступали с пояснениями к кинолентам. На каждом сеансе демонстрировались фильмы на географические, естественнонаучные, технические темы. В 1909/10 учебном году в кинолектории побывало более десяти тысяч учащихся.

Реакционный буржуазный чиновничий аппарат, конечно, мешал развитию научно-просветительного кинематографа. Продвижение научных лент было делом энтузиастов — таких, как К. Грацианов в Нижнем Новгороде или сельский учитель Платунов в Пермской губернии.

Само собой разумеется также, что в каталогах картин якобы «культурно-просветительных» числилось множество лент, служивших задачам буржуазной пропаганды. Но было немало действительно научных картин, имевших познавательную ценность. И не стоит забывать, что в ту самую пору, когда в русском кино хозяйничали буржуазные дельцы, спорившие друг с другом из-за наживы и заполнявшие экраны «иллюзионов» зрелищами пошлейшего свойства, — уже тогда при поддержке демократических сил делались попытки превращения кинематографа в орудие культуры.

Автор книги объективно характеризует репертуар научно-просветительных фильмов того времени, показывает, с какими трудностями сталкивалось научное кино в условиях царской России.

И вся эта глава позволяет лучше понять глубокое значение ленинских мыслей о кино как одном из важных средств научной пропаганды.

Вспомним, что летом 1917 года Владимир Ильич в разговоре с В. Д. Бонч-Бруевичем делился впечатлениями о виденных им научных кинолентах, отмечая их культурное значение. В числе первых задач, поставленных Лениным перед молодой советской кинематографией, было, по свидетельству А. В. Луначарского, создание «образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники».

Для понимания процесса становления советского киноискусства немаловажен и большой раздел книги, посвященный кинохронике. В дни, когда зарождалось новое искусство, Ленин, как известно, говорил, что «производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники...», и первым отрядом советских кинематографистов были кинохроникеры, поставившие свое мастерство на службу социалистической революции. Они опирались на технический опыт, накопленный в предреволюционные годы.

Вот почему особенно интересно проведенное С. Гинзбургом детальное изучение того, что делалось в русском документальном кино до Великого Октября.

Но этот раздел книги привлекает внимание и по иной причине.




Старой кинохронике в наше время не суждено лежать мертвым грузом в архиве. Давным-давно снятый документальный кинокадр часто обретает новую жизнь, новое значение, новое содержание в современном публицистическом фильме. Он становится не только простым напоминанием о приметах далекого прошлого, но и элементом образной мысли художника-публициста. Какая-нибудь «царская хроника» или заурядная съемка Хитрова рынка, поставленная в сегодняшний монтажный контекст, выступает в совершенно новом качестве.

Громадные творческие возможности на таком направлении образной кинопублицистики впервые были раскрыты Эсфирью Шуб в ее незабываемых фильмах «Падение династии Романовых» и «Россия Николая II и Лев Толстой». Об этом в книге С. Гинзбурга сказано бегло. Возможно, что «второе рождение» кинохроники — предмет специального исследования. Крупные победы публицистического «монтажного фильма» в разных странах вызвали к жизни немало трудов зарубежных киноведов, посвященных этой актуальной творческой проблеме (среди них — книга американского историка кино Джея Лейды, в которой большое внимание уделено фильмам советских киномастеров).

Значение вопроса становится еще более ясным, если вспомнить о громадном размахе новых работ советских кинопублицистов по созданию документальной «Ленинианы» и историко-революционных картин к 50-летию Великого Октября. И, конечно, для каждого, кто работает в этой области, неоценимым подспорьем будет та глава книги С. Гинзбурга, где тщательно собраны и вдумчиво прокомментированы материалы о первых годах русского документального кино.

Иными словами, книга представляет вовсе не узкоакадемический интерес. Она важна не только для специалистов по истории искусства.

Вместе с тем она подводит нас к решению одной из важных проблем истории кино: вопроса о характере связи молодого советского киноискусства с кинематографией дореволюционной эпохи.

Наши киноведы по-разному подходили к этому вопросу.

Одни полностью зачеркивали ранний период развития русского кинематографа, не находя в нем элементов истинного искусства и видя только убожество низкопробных кинолент, рассчитанных на пошлые вкусы. Отсюда с неизбежностью следовал вывод, что новое искусство возникало фактически на голом месте, в лучшем случае наследуя добрые традиции прогрессивной литературы, театра или живописи.

Другие, наоборот, стремились найти прямые истоки этого искусства в изделиях киноателье Ханжонкова и Дранкова, ссылаясь на отдельные талантливые работы первых русских киномастеров.

Думается, что оба эти взгляда в их крайнем выражении страдают механистичностью.

Не подлежит сомнению, что такой качественный скачок, как возникновение киноискусства социалистической эпохи с его совершенно новым кругом идей и ранее небывалыми творческими задачами, был сопряжен с отрицанием и революционной ломкой всех принципов старого кинематографа. И столь же ясно, что лучшие элементы творческого и технического опыта (особенно в части режиссерского, операторского, актерского мастерства), накопленного в дореволюционном кино, были использованы и получили новое развитие в работах зачинателей советского кино.

Правда, здесь неуместны прямые аналогии с другими областями художественной культуры: в русском дореволюционном кино не было своего Толстого или Горького, Чехова или Станиславского. Да, для юного советского киноискусства имели первостепенное значение реалистические, революционно-демократические традиции русской литературы, театра, живописи.

Однако нельзя утверждать, что все возникшее и найденное на дооктябрьском этапе истории русского кино было попросту отброшено. Новаторский характер таких фильмов, как, например, «Мать» Вс. Пудовкина, отнюдь не становится менее явным и значительным, если мы отдаем себе отчет в том, что обозначенный ими новый уровень развития киноискусства был подготовлен ранними опытами Кулешова или Протазанова, первыми достижениями талантливых русских актеров, пришедших в экранное искусство еще до Великого Октября.

Книга С. Гинзбурга, строго критически, без каких-либо преувеличений оценивающая опыт дореволюционного русского кино, дает богатый материал для размышлений на эту тему.

В предисловии к книге С. Гинзбург пишет: «Распространенная ошибка в оценке дореволюционного кино состоит в том, что о нем судят как об искусстве, в то время как оно было главным образом развлечением, в котором только накапливались элементы будущего искусства». Нельзя сбрасывать со счетов тот факт (отмеченный автором книги), что, вопреки системе капиталистического предпринимательства, рядом с сотнями ремесленных и реакционных фильмов в русском кино появлялись и художественные ценности. Можно пожалеть, что С. Гинзбург не поставил перед собой задачу — более пристально рассмотреть, как же шла борьба за это «будущее искусство». Я имею в виду не только поиски первых даровитых художников кино, но и борьбу общественных взглядов на перспективы развития кинематографа. Одна из сторон в этой борьбе не скрывала своей антипатии к новому массовому зрелищу, стремилась закрепить за ним навек кличку «балагана», высмеивала самую его природу. Другая сторона приветствовала грядущее рождение народного искусства, возможности которого были тогда еще далеко не раскрыты.

Сохранилась любопытная резолюция на одном из докладов департамента полиции за 1913 год:

«Я считаю, что кинематография — пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует. Николай II».

Так «распорядился» российский самодержец.

А на полтора десятилетия раньше, когда на полотне экрана появились первые движущиеся картины, выдающийся критик-демократ Владимир Васильевич Стасов писал дочери Льва Толстого:

«Есть ли у Вас нынче в Москве то самое, что у нас есть в Петербурге, и от чего тут, у себя дома, схожу просто с ума? Есть? Есть? Это, знаете, — движущаяся фотография!!! ...Когда я в первый раз увидал, я сделался словно одурелый и хлопал долго в ладоши, словно ума рехнулся. Ведь это бессмертие становится возможным для всего самого великого и чудесного. Ведь если тут соединяется, зараз, фонограф и движущаяся фотография (да еще в красках), тогда ведь целые жизни, целые истории остаются целыми и живыми на веки веков, со всеми движениями души, со всем их мгновенным, со всем неуловимым (до сих пор), с глядящим и изменяющимся зрачком, со всеми тонами сердца и голоса, со всеми бесчисленными событиями одной минуты, одного мгновения. Не вздумаешь, не расскажешь, не вообразишь даже всего того, что теперь становится возможно и останется навеки».

Я с тем бóльшим волнением выписываю строки из малоизвестного письма Стасова (оно было опубликовано в журнале «Искусство кино» в 1957 году),

что они датированы январем 1897 года. Каким гениальным даром предвидения обладал этот темпераментный друг «истинного художества»! Вчитайтесь в его слова: ведь он предугадал весь грядущий путь нового искусства — его драматургию, звук, цвет, условность экранного времени, крупный план, — все, чего тогда не было и в помине! Стасов по достоинству оценил не просто новое зрелище, но и могучее искусство, которое (как он писал в другом письме) предстанет «перед будущими торжествующими дружинами человечества».

И не случайно Лев Толстой закончил свою беседу с Леонидом Андреевым в Ясной Поляне словами:

— Непременно буду писать для кинематографа!

И на следующий день — по воспоминаниям В. Булгакова — Лев Николаевич говорил родным и друзьям, «что он всю ночь думал о том, что нужно писать для кинематографа.—Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов!»

Это было в апреле 1910 года, и великий писатель не успел осуществить свою мечту.

Я вспоминаю такие факты, ибо мне кажется, что этой краски не хватает в картине русского дореволюционного кино, нарисованной С. Гинзбургом: она оказалась бы еще более широкой и точной, если бы автором были полнее прослежены связи кино с литературой того времени, взгляды виднейших деятелей литературы и театра на творческие возможности, особенности, пути развития экранного искусства.

Впрочем, подобный упрек возникает не от бедности содержания книги, а, скорее, от обилия заключенных в ней фактов, мыслей и наблюдений. Таков уж парадокс восприятия: авторская щедрость порождает новые и новые запросы читателя.

Какие бы упреки по частностям мы ни делали автору книги, его труд свидетельствует о том, что история кино из отроческих лет вступает в пору зрелости, становится настоящей наукой.

Я начал разговор о книге полемическими замечаниями касательно прав этой науки на уважение. Такие труды, как книга С. Гинзбурга и ряд других новых работ советских киноведов, утверждают это право.

И — пускай не сочтут меня непоследовательным — хочется, чтобы даровитые исследователи, молодые и старые, с такой же отдачей сил, такой же научной обстоятельностью и серьезностью занялись изучением новейшего периода жизни киноискусства, его сегодняшними теоретическими и творческими проблемами. Тут работы еще непочатый край.

---

## НЕДЕЛЯ ДРУЖБЫ

**Советские телезрители с неизменным интересом смотрят телевизионные передачи из Германской Демократической Республики. В течение многих лет осуществляется дружеское сотрудничество между телевидением ГДР и Советского Союза. Большим успехом пользовались у советских зрителей многосерийные телевизионные фильмы «Совесть пробуждается», «Зеленое чудовище», «Храм сатаны» и другие.**

**Столь же популярны в ГДР передачи, непосредственно транслируемые из СССР. Только в нынешнем году их было более семидесяти.**

**Новой интересной формой сотрудничества стали «Недели дружбы», проведенные Центральным телевидением совместно с телевидением ГДР. С 30 сентября по 7 октября каждый вечер первая программа ЦСТ была предоставлена нашим гостям из демократической Германии.**

**О том, какой размах получило телевидение в ГДР, лучше всего свидетельствуют цифры. Первые 75 телевизоров были получены из СССР в конце 1952 года, в 1953 году количество их увеличилось до 600, а ныне ГДР выпускает ежегодно более 575 000 телевизоров. К концу нынешнего года количество зарегистрированных телевизоров в республике достигнет почти 3 миллионов. Практически каждая вторая семья будет иметь телевизор. Таким образом, по количеству телевизоров (в процентном отношении к количеству населения) ГДР идет впереди таких стран, как Великобритания и Италия. Или другой пример. В 1953 году на телестудиях ГДР было поставлено 14 телеспектаклей и фильмов, в прошлом году — 138. Это означает, что через день миллионы телезрителей ГДР, Западного Берлина и ряда областей ФРГ имеют возможность увидеть новый спектакль или фильм производства телестудий ГДР.**

**Для показа в Советском Союзе немецкие друзья составили несколько специальных программ, дающих представление о многообразии форм и жанров в телевидении ГДР. Это и последние известия «Актуальная камера», и новые художественные телефильмы «Четверо со стройки», «Случай на асфальте», «Названия у меня еще нет», «Эпизод из жизни Кете Кольвиц», и новаторская по форме художественно-документальная картина «История одного террориста». Это и ряд документальных фильмов о жизни трудящихся ГДР и творческие портреты популярных актеров. Это и музыкальные фильмы и концерты. Каждый вечер самым маленьким зрителям рассказывал забавные истории полюбившийся им Зандменхен — Песочный человечек.**

**Шестого и седьмого октября советские телезрители имели возможность присутствовать на празднествах, посвященных пятнадцатилетию ГДР, которые транслировались непосредственно из Берлина.**

**Во время «Недели дружбы» в Москве гостила делегация работников телевидения ГДР во главе с Гансом Хешелем. В составе ее были режиссер Ганс-Эрих Корбшмит, актеры Хельга Гёринг, Гюнтер Симон и другие. Немецкие товарищи встречались с коллегами по профессии, с журналистами, со зрителями.**

**Советское телевидение будет гостем телеэкранов ГДР на ответной «Неделе дружбы», которая состоится в ноябре.**

# ЛЮБИМЫЙ ПИСАТЕЛЬ

Впервые к творчеству М. Коцюбинского кинематографисты обратились лишь в 1927 году.

До Великой Октябрьской социалистической революции доступ на экраны всем без исключения произведениям великого украинского писателя, отважно разоблачавшего предательство либералов и неутомимо воспевавшего мужество борцов за идеи революции 1905 года, был закрыт. В 1927 году на Одесской кинофабрике ВУФКУ была поставлена картина «В погоне за счастьем» (режиссер М. Терещенко). В ее основу был положен один из лучших рассказов М. Коцюбинского «Дорогой ценой» — своеобразный отклик писателя на события революции 1905 года.

Вторым своим экранным рождением этот же рассказ Коцюбинского обязан Марку Донскому, осуществившему в 1957 году на Киевской киностудии имени А. П. Довженко постановку «Дорогой ценой». Кинокартина получила премию Британской киноакадемии и была признана лучшим иностранным фильмом, который демонстрировался в Англии в 1959 году.

Дважды экранизировалась и известная повесть Коцюбинского «Фата Моргана» — величественная эпопея борьбы украинских крестьян в годы первой русской буржуазно-демократической революции. Одноименный фильм, созданный режиссером Б. Тягно (оператор Д. Демуцкий) на Киевской студии «Украинфильм» (1931), вобрал в себя лишь отдельные эпизоды произведения. В фильме участвовали А. Бучма (бунтовщик Хома Гудзя), С. Шкурат (изменник Панас) и другие.

Вторая кинокартина по повести «Фата Моргана» — «Кровавый рассвет», — поставленная на Киевской студии художественных фильмов режиссером А. Швачко (1956), давала более полное представление о революционном пробуждении украинского села, показывала, как постепенно крепли и нарастали движущие силы крестьянского восстания. В роли бедняка Волика выступил М. Крушельницкий, его жены Маланки — Лилия Гриценко.

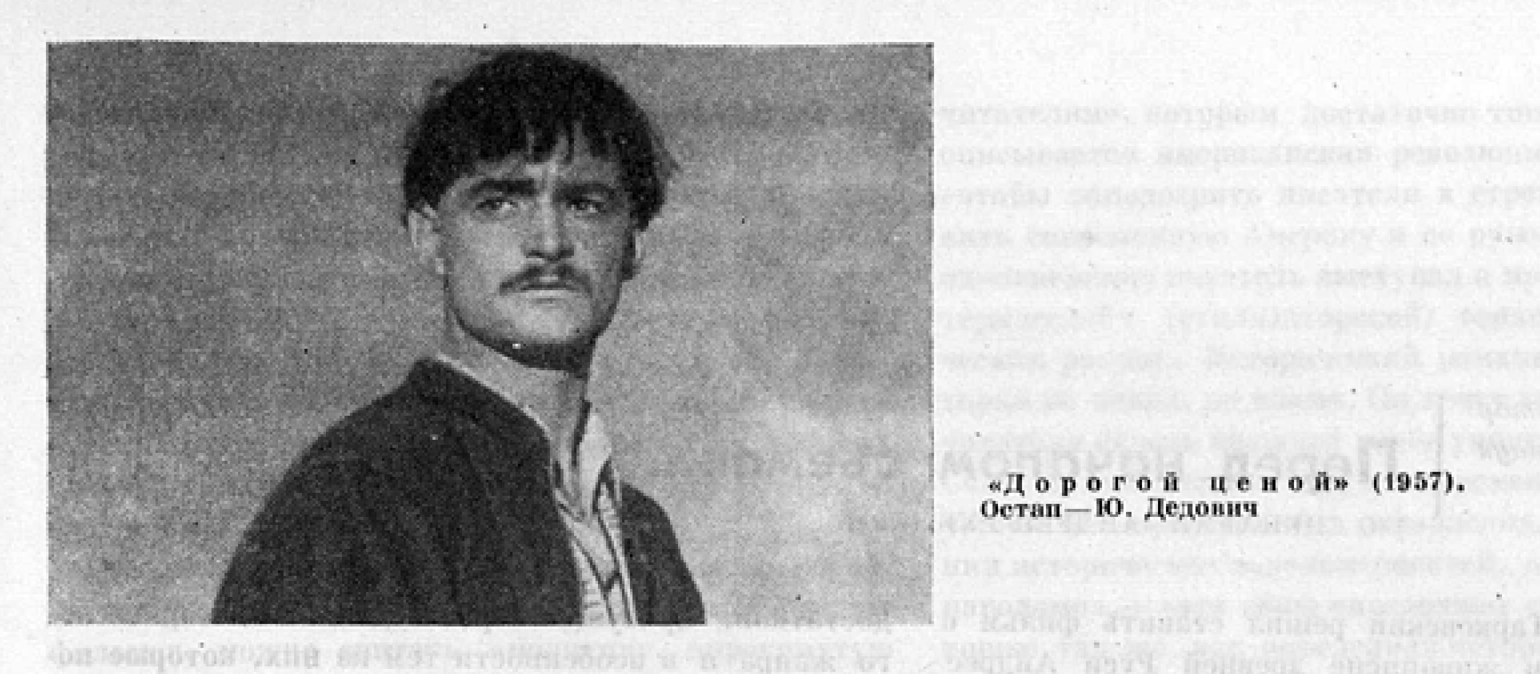
Картину консультировал Амвросий Бучма. Это была его последняя работа в кино.

В 1956 году одесские кинематографисты создали на основе рассказов Коцюбинского короткометражные кинокартины «Кони не виноваты» (постановщик С. Комар) и «Пекопте!» (постановщик В. Карасев). К столетию со дня рождения писателя на студии имени А. П. Довженко подготовлена экранизация рассказа «Тени забытых предков» (режиссер С. Параджанов).

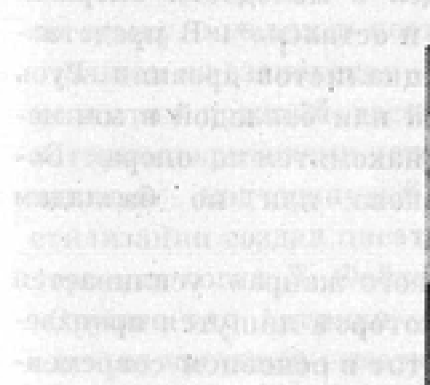
Кинематографисты Украины пока еще в долгу перед памятью великого писателя. Создав картины о Тарасе Шевченко и Иване Франко, они не воплотили на экране мужественную, полную борьбы за претворение светлых, прогрессивных идей жизнь автора «Фата Морганы». Правда, работниками Киевской студии научно-популярных фильмов создан киноочерк «Михайло Коцюбинский» (сценарий П. Нестеровского, режиссер Л. Островская). Но это только почин.

«В мире идей красоты и добра он «свой» человек, родной человек, и с первой же встречи он возбуждает жажду видеть его возможно чаще, говорить с ним больше», — писал о М. Коцюбинском М. Горький. Наши кинематографисты должны воссоздать образ писателя, который отвечал бы этой проникновенной характеристике, передать обаяние его таланта.

Нонна КАПЕЛЬГОРОДСКАЯ



«Дорогой ценой» (1957). Остап — Ю. Дедович



«Кони не виноваты» (1956). Старый Марко — С. Шкурат



«Тени забытых предков» (1964). Свадьба

Я. ЛУРЬЕ, *доктор филологических наук*

# Перед началом съемок...

(О СЦЕНАРИИ «АНДРЕЙ РУБЛЕВ»)

Андрей Тарковский решил ставить фильм о великом живописце древней Руси Андрее Рублеве и совместно с А. Кончаловским написал сценарий этого фильма *.

На первый взгляд, такое намерение может показаться несколько неожиданным. Режиссер, создавший «Иваново детство»—один из наименее традиционных по своему художественному построению фильмов, — обращается к жанру, отягощенному множеством традиций: хочет поставить историко-биографическую картину, посвященную теме далекого прошлого — XIV—XV векам.

Но так ли уж неожиданно это намерение? Ведь и «Иваново детство» посвящено событиям, отстоящим от времени его создания на два десятка лет, ведь и этот фильм — попытка осмысления прошлого. Переходя от сюжета двадцатилетней давности к изображению глубокой старины, А. Тарковский следует по пути, которым шли многие прославленные деятели советского кино. После «Матери» и «Броненосца «Потемкин», которых отделяло от революции 1905 года примерно столько лет, сколько отделяет нас от Великой Отечественной войны, Вс. Пудовкин обратился к «Минину и Пожарскому», а С. Эйзенштейн— к «Александру Невскому» и «Ивану Грозному».

Едва ли, однако, такая аналогия может показаться особенно счастливой. Как и многим историко-биографическим картинам конца 30-х — 40-х годов, фильмам о древней Руси были присущи серьезнейшие недостатки. Эти недостатки в некоторой степени определялись временем их возникновения: историко-биографические картины рассматривались в те годы как своего рода монументы государственного значения; многие из них создавались под непосредственным и сугубо внимательным наблюдением И. В. Сталина, требовавшего в этих случаях от кинематографистов прямолинейной дидактичности и торжественной помпезности.

Но дело было, конечно, не только в обстановке, в которой создавались фильмы о древней Руси. Существует ряд характерных, почти традиционных недостатков, присущих произведениям исторического жанра и в особенности тем из них, которые посвящены далекому прошлому. Недостатки эти обнаруживаются и в фильмах различного периода (например, в относительно недавней картине об Афанасии Никитине — «Хождение за три моря») и в произведениях литературы и других видов искусства.

Создавая фильм о древнерусском художнике, кинематографисты, несомненно, должны будут учитывать опыт своих предшественников — опыт не только положительный, но и отрицательный.

●

Среди недостатков, присущих произведениям исторического жанра, особенно характерны два. Их можно определить как историческую стилизацию и мнимую «злободневность».

Историческая стилизация в искусстве выражается в преимущественном интересе к специфике «древности», к историческому антуражу, играющему в фильмах или романах центральную, господствующую роль. «Исторический» герой, чаще всего «великий человек» или приближенное к нему лицо, постоянно бывает необычен по своему костюму, речи и поведению. В «древнерусской» разновидности этого жанра стилизация выражается преимущественно в сусальности и мнимой «фольклорности». Даже такой крупный писатель, как А. К. Толстой, не избежал этого недостатка. «Послушайте, а стихи Алексея Толстого вы любите? — спрашивал Чехов Бунина. — Вот, по-моему, актер! Как надел в молодости оперный костюм, так на всю жизнь и остался»*. В представлении большинства неспециалистов древняя Русь чаще всего остается оперой или балладой в мнимофольклорном стиле: с нею знакомятся по операм Бородина и Римского-Корсакова или по балладам А. К. Толстого.

Условность «древнерусского жанра» усиливается еще благодаря языку, на котором пишутся произведения этого жанра: язык этот в основном современный русский (иначе он не был бы понятен читателю

* «Искусство кино», 1964, № 4 и 5.

* И. А. Бунин. Собрание сочинений в пяти томах, т. V, М., 1956, стр. 265.

и зрителю), но в него постоянно вкрапливаются отдельные «древние» слова, которые на фоне живого языка ощущаются как архаизмы и вульгаризмы. Нарочито архаическая «сермяжная» речь наряду с другими элементами стилизации придает «древнерусским героям» современного искусства совершенно специфический облик — люди эти иногда смешны, иногда величественны, но всегда как-то неестественны, грубы и лишены одного из важнейших человеческих свойств — душевной тонкости и сложности.

Вторым традиционным недостатком исторического жанра, весьма характерным и для исторических фильмов, можно считать «политику, опрокинутую в прошлое», мнимую «злободневность». Историческая тема с древнейших времен привлекала к себе художников и неизменно воспринималась как тема особо важная и поучительная: в прошлом люди всегда искали уроков для настоящего. Такую же роль историческая тема сохранила и в наше время: история чаще всего интересует писателей и художников не столько сама по себе, сколько в ее связи с современностью. Это обеспечивает историческому жанру значительное место в искусстве, но отсюда же вытекает и постоянная тенденция к использованию исторических имен и ситуаций как своеобразного маскарада, за которым скрываются современные имена и современные ситуации. Во французском театре существовало даже специальное обозначение произведений такого рода — «трагедия намеков» («allusions»). В литературе «официальной народности» николаевского времени Петр I был фактически псевдонимом Николая I и т. д. При таком маскараде исторический жанр, в сущности, теряет всякую связь с историей, превращаясь в мнимоисторический.

Эти две опасности — стилизация и приспособление к «злобе дня» — постоянно стоят перед произведениями исторического жанра. Читателям нередко даже представляется, что никакого третьего пути перед художником, обращающимся к исторической теме, нет: он должен либо рисовать героев абсолютно «исторических», абсолютно чуждых нам по языку, мыслям и поступкам, либо говорить о настоящем на эзоповском «историческом» языке. Именно с этих позиций рассматривались, например, некоторыми критиками исторические романы Л. Фейхтвангера: подчеркнутый отказ автора от всякой стилизации создал писателю репутацию «модернизатора», и когда Л. Фейхтвангер выступил с романом «Оружие для Америки» («Лисы в винограднике»),— один из критиков усмотрел в этом прикрытое служение «целям американской пропаганды». В послесловии к новому изданию своей книги, вышедшему в 1952 году, Л. Фейхтвангер возражал «поспешным читателям», которым достаточно того, что в романе описывается американская революция XVIII века, «чтобы заподозрить писателя в стремлении восславить современную Америку и ее руководителей». Но одновременно писатель выступал и против чисто «исторической» (стилизаторской) тенденции в историческом романе. Исторический романист «ищет в истории не пепел, но пламя. Он хочет заставить себя и читателя сквозь прошлое яснее увидеть настоящее». Связь исторической темы с современностью заключается не в примитивных параллелях, а в изображении исторических закономерностей, «сил, движущих народами»,— «эти силы определяют современную историю так же, как определяли историю прошлого»*.

Поиски «уроков истории» в глубоком и серьезном смысле слова всегда были целью подлинного искусства, когда оно обращалось к исторической теме. Тема Отечественной войны 1812 года понадобилась Льву Толстому в «Войне и мире» не для параллелей с Крымской войной, а для решения вопроса о роли личности в истории, о силах, управляющих движениями народных масс. Такое изучение прошлого для настоящего никак не является «модернизацией». Человек прошлого отличался от современного человека кругом доступных ему понятий, но он так же трудился, создавал материальные и духовные ценности, как современный человек,— его способность думать, делать умозаключения принципиально не отличалась от способностей современного человека. С началом классового общества в жизнь человечества входят такие общеисторические явления, как классы, государственная власть, классовая и политическая борьба. Между историческими событиями разных эпох можно поэтому найти не только внешние параллели, но и глубокие соответствия.

В этом смысле материал древней Руси не менее поучителен, чем другой исторический материал. Именно для постановки больших исторических проблем обращался ко времени Бориса Годунова Пушкин, одинаково отвергавший и «трагедию намеков» (жанр, который он решительно осуждал) и стилизацию. Художник, воплощающий в своих произведениях древнюю Русь, может и должен искать в ней «не пепел, но пламя».

●

Первое достоинство, которое хочется отметить в сценарии «Андрей Рублев», — это отсутствие в нем нарочитой стилизации под «древнюю Русь». А. Кончаловский и А. Тарковский отказались от специфически «древнерусских» слов, от какой-либо архаизации речи действующих лиц в сценарии. Герои их сценария говорят обыкновенным, хорошим

* Л. Фейхтвангер. Лисы в винограднике, М., 1959, стр. 693—694.

русским языком. Авторы не чуждаются просторечия, но это просторечие живое, которое мы можем услышать и сегодня, и оно не «остраняет» героев, не подчеркивает их «древность»:

« — Ну чего ты размахался, чего размахался?!..»

«Иди ты знаешь куда?..»

«Как же не хозяин, когда хозяин!»

«Какой же я богатый? А? Ну, какой же богатый-то я?..»

«Убьет к чертовой матери...»

Или особенно полюбившийся авторам оборот «ты что»: «Достанем обувку, ты что...»

Иногда сценаристы даже нарочно, с хорошей, нигде не переходящей меру иронией вносят в речь своих героев почти современные интонации: «Ну и как?» — спрашивает Андрей Рублев впервые увиденного им мальчишку. «Чего «как»?» — недоумевает тот. «Ну, вообще. Дела как двигаются?» Убеждая великого князя, что построенные мастерами новые палаты недостаточно роскошны, приближенный князя запугивает его возможным неодобрением иностранных послов: «Никакого, скажут, размаху».

Единственно, чего избегают сценаристы, — это специфически современных выражений, модернизмов и варваризмов, вошедших в русский язык после XVIII века. И это также правильно: новые иностранные слова звучали бы в устах людей XIV—XV веков нелепо, создавая ощущение пародии, своего рода «Прекрасной Елены». Даже два скромных исключения, допущенных в этом случае сценаристами, — слова «интересно» и «секрет» (секрет колокольной меди) — следовало бы, на наш взгляд, исключить, заменив русскими словами («любопытно», «хитрость»). Обычная, «человеческая» и по-человечески разнообразная речь героев влияет и на наше отношение к ним. Перед нами не назойливо бородатые «сермяжные» бояре, мужики и витязи, шествующие в шубах, «охабнях» и доспехах, а нормальные люди с различными характерами, темпераментами и интересами. И события, происходящие с этими людьми, столкновения между ними становятся благодаря этому по-человечески понятными и интересными для читателя и зрителя.

Мы не намереваемся пересказывать эти события— сценарий «Андрей Рублев» напечатан в недавно вышедших номерах «Искусства кино», и читателю будет интереснее познакомиться с ним в оригинале, чем в пересказе. Отметим только, что весьма важной, если не главной темой сценария оказывается тема войн и влияния их на человеческие судьбы. В этом близость нового сценария к «Иванову детству». В том же и глубокая, подлинная современность будущего фильма.

Современное осмысление сюжетов далекого прошлого, не имеющее ничего общего с приспособлением их к конкретной «злобе дня», — нелегкая задача. Именно здесь терпели неудачу создатели многих картин исторического жанра.

Специфические трудности, связанные с осмыслением исторического материала, сказались на судьбе одного из наиболее противоречивых исторических фильмов— «Ивана Грозного» С. М. Эйзенштейна.

Иван Грозный был «модной» фигурой в искусстве и литературе 40-х годов — о нем писались пьесы, романы, исторические повести. Апология Ивана Грозного, его безудержное восхваление — таков был смысл многих произведений об Иване IV, написанных в те годы. Защите Ивана IV от художников прошлого (в первую очередь от А. К. Толстого с его «Князем Серебряным» и «Смертью Иоанна Грозного») был посвящен и фильм С. М. Эйзенштейна.

Цель эта не была достигнута режиссером. В свое время фильм был осужден за то, что Иван IV оказался в нем чем-то «вроде Гамлета» и не стал тем стопроцентно «положительным героем», каким он был в написанных в те же годы сочинениях В. Костылева, А. Н. Толстого и В. Соловьева. Сейчас мы предъявляем фильму «Иван Грозный» совсем иные претензии. Нас отталкивает в нем как раз крайняя идеализация Ивана IV.

Но дело было не только в апологии Грозного, в прославлении этого политического деятеля. Улучшилась ли бы картина, если бы художник вслед за отвергнутым им «Князем Серебряным» А. К. Толстого сделал Грозного не положительным, а сугубо отрицательным персонажем и увидел сущность «проблемы Грозного» в недостатках Ивана IV как человека? Едва ли. Сводить вопрос о тирании к вопросу о личности тирана, значит, по словам К. Маркса, приписывать этому тирану «беспримерную во всемирной истории мощь личной инициативы»*, то есть опять-таки безмерно переоценивать его роль.

В сценарии «Андрей Рублев» нет «великих людей» и безликого народа. В этом, на наш взгляд, важнейшее достоинство будущего фильма. Сценаристам не понадобилось даже называть имя великого князя, правившего при Андрее Рублеве; князья в их фильме — лишь часть общего фона; в центре произведения именно те люди, которых еще недавно именовали у нас «простыми людьми». Именно поэтому у историков нет оснований предъявлять к сценаристам особых претензий по поводу исторической точности изображаемых событий. Безымянный «великий князь» и его младший брат не обязательно должны соответствовать реальному Василию Дмитриевичу Московскому и его братьям —

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2, т. 16, стр. 375.

Юрию Звенигородскому и Константину. Не важно поэтому и то, что нападение на Владимир (с помощью татар) было в действительности совершено не младшим братом Василия, как рассказывается в сценарии, а изгнанным суздальским княжичем Даниилом Борисовичем. Существенно другое: взаимоотношения княжеской власти с ее подданными, одним из которых был монах и иконописец Андрей Рублев. Взаимоотношения эти оказываются отнюдь не такими идиллическими, как это изображалось в «Александре Невском», «Иване Грозном» или в «Хождении за три моря». Великий князь покровительствует иконописцам, он приглашает мастеров строить себе палаты, но он же дает приказ ослепить этих мастеров, когда они собираются пойти к его брату-сопернику. По княжеским палатам расхаживает высокопоставленный хам — сотник, в искусстве не разбирающийся, но твердо знающий, что будет «покрасивше» для великого князя; княжеские дружинники калечат скомороха; младший брат князя вместе с татарами разрушает и оскверняет собор во Владимире, расписанный Андреем Рублевым.

Мир, окружающий Рублева, жесток и несправедлив. Крестьяне, гонимые голодом, переходят из одного княжества в другое и всюду находят опустевшие, вымершие деревни. Прячется от своих преследователей беглый холоп с железным обручем на шее. И ко всему этому присоединяются еще бедствия войны, о бесчеловечности которой вновь хочет напомнить людям Андрей Тарковский.

Что же противопоставляют этому миру герои фильма? Чего они хотят? Трудно ответить на этот вопрос. Только одна политическая тема фигурирует в сценарии — борьба с внешним врагом, с татарами. Главное зло на Руси — татары и русские изменники, вступающие с ними в союз, — такова излюбленная мысль Андрея Рублева в сценарии. «Не так уж худо все...»,— говорит он в споре с Феофаном Греком. «Врагов на Куликовом разбили? Разбили. Все вместе собрались и разбили. Такие дела вместе делать надо. А если каждый на своей дуде играть будет... Это вместо того, чтобы собраться всем разом, да и...» Итак, русские избавятся от бедствий войны, если объединятся для борьбы с татарами. «Людям просто надо напоминать почаще, что люди они, что русские, одна кровь, одна земля...» ,— настойчиво твердит Рублев и снова возвращается к этой мысли в другом (на этот раз воображаемом) разговоре с Феофаном: «А разве у нас не одна вера, не одна земля?..»

Спору нет — татарское иго было величайшим злом для русской земли; об избавлении от этого зла не могли не думать в те годы все мыслящие люди. Но разве это был единственный вопрос, волновавший людей древней Руси? От татарского ига русские княжества избавились менее чем через сто лет после Андрея Рублева, но другие бедствия, окружающие героев сценария, вовсе не исчезли. Крестьяне лишились последней возможности перехода от одних господ к другим и окончательно стали крепостными; неурожаи и массовый голод были обычным явлением в России и в конце XV века и в XVI веке. Не прекратились и кровопролитные войны, в том числе и войны внутри Русской земли: вспомним хотя бы о кровавом походе на Новгород, учиненном опричниками Ивана Грозного.

«Русь... Все она, родная, терпит, все вытерпит...»,—печально говорит Рублев о несправедливостях в окружающем его мире. Никто не имеет права требовать от авторов сценария, чтобы они изобразили своего героя не таким, каким они его увидели. Мы почти ничего не знаем о Рублеве. Вполне возможно, что создатель «Троицы» был действительно тихим и незлобивым человеком, глубоко переживавшим зло, но не способным к протесту. Но склонности к протесту не обнаруживают и другие герои фильма, за единственным, весьма неожиданным исключением. «Монастырь на базар стал похож... Кто пашет на земле монастырской? Братья наши мирские — мужики, потому что все в долгу как в шелку перед монастырем. А кто у нас сейчас в иноки даром пустит?..»—эти слова выкрикивает в сценарии завистник, негодяй и доносчик Кирилл. И сразу после этого, словно для того чтобы показать, к чему приводит такое критиканство, он учиняет подлость: забивает насмерть приблудившегося к нему пса.

По своей идеологии древнерусский мир в сценарии «Андрей Рублев» оказывается весьма однообразным. Андрей Рублев спорит с Феофаном Греком о том, злы или добры люди, но никакой системы мировоззрения за этим спором не ощущается — ни у русского иконописца, ни у его несомненно весьма образованного греческого собрата. Мы не знаем, что читали Андрей Рублев, Феофан, Даниил Черный и другие герои фильма и читали ли они вообще что-либо, кроме Библии.

В сценарии «Андрей Рублев» не получил отражения первоначальный, весьма интересный замысел А. Тарковского, который он высказал в статье, написанной два года тому назад. Тогда режиссер собирался связать фильм о Рублеве с «проблемами русского Возрождения, о котором мы, к сожалению, ничего не знаем» *. Жаль, что в сценарии А. Тарковский совсем забыл об этом замысле. Как ни мало мы знаем о светской культуре и литературе древней Руси, мы можем сейчас положительно утверждать, что элементы Предвозрождения (близкие к Палеологовскому Ренессансу в Византии, Предренессансу

* А. Тарковский. Это очень важно.—«Литературная газета», № 113 (4546), 20 сентября 1962 года.

Италии и т. д.) и даже Возрождения не были чужды России XIV—XV веков*. Совсем неправы были те исследователи, которые отодвигали «русский Ренессанс» к XVI веку, объявляя его порождением «передовой государственной власти» Ивана Грозного**. Русское самодержавие могло покровительствовать архитектуре и книгопечатанию, но ко всем видам «внешней» (внецерковной) философии, к светским «неполезным повестям» и к «самосмышлению» и «самовольству» в живописи оно относилось резко отрицательно. Именно укрепление централизованного государства в XVI веке привело к тому, что все эти возрожденческие элементы были надолго изгнаны из русской культуры.

Но во времена Андрея Рублева государственная власть еще не наложила свою твердую руку на искусство и культуру древней Руси. В монастырях, по которым ходил Рублев, переписывали не только «святое Писание», но и отрывки из «еллинских мудрецов», в том числе сочинения Гиппократа о «четырех стихиях», управляющих человеческим здоровьем, рыцарский роман об Александре Македонском, апокрифические сказания о царе Соломоне и мудром звере Китоврасе. Церковники включали эти сочинения в индексы «отреченных книг», и сами переписчики предупреждали своих читателей, что подобные «писания» не надо «читать в сборе» и показывать многим — и все-таки вновь и вновь переписывали их. В одном из сказаний о Китоврасе царь спрашивал мудрого зверя, что прекраснее всего на свете. «Всего есть лучши своя воля», — отвечал Китоврас и, разорвав цепи, вырывался «на свою волю». Мечтая о «своей воле», древнерусские книжники создавали целые утопии о блаженной стране рахманов, где нет «ни царя, ни купли, ни продажи, ни свару, ни боя, ни зависти, ни вельмож, ни татьбы, ни разбоя».

Мечты о «своей воле» выражались в XIV—XV веках и в реальных формах — и не только в виде стихийного восстания 1418 года в Новгороде, вскользь упомянутого в сценарии (в рассказе скомороха). Выступления против церковных богатств, вложенные авторами в уста злобного неудачника Кирилла, были действительно знакомы Руси Андрея Рублева. Но высказывавшие подобные мысли новгородские и псковские еретики, «стригольники», вовсе не были темными людьми, завидовавшими богатым попам. Даже противники должны были признать отличное знакомство стригольников с «писанием книжным», серьезность их критических замечаний против священников-«духопродавцев», занимающих свои должности «по мзде» (за взятки) и вымогающих у «християн» деньги «за живого и мертвого».

Мы вовсе не предлагаем авторам «отобразить» в фильме этих стригольников или любителей светской книжности XV века и вообще меньше всего намереваемся давать им какие-то конкретные советы. Когда А. Н. Толстой пошел на уступку социологам и поместил в своем «Петре I» «работного человека» Федьку Умойся Грязью, то и дело забивающего какую-то сваю, его роман от этого нисколько не выиграл. Мы просто хотели бы побудить А. Кончаловского и А. Тарковского еще раз задуматься над сложностью духовного мира их героев.

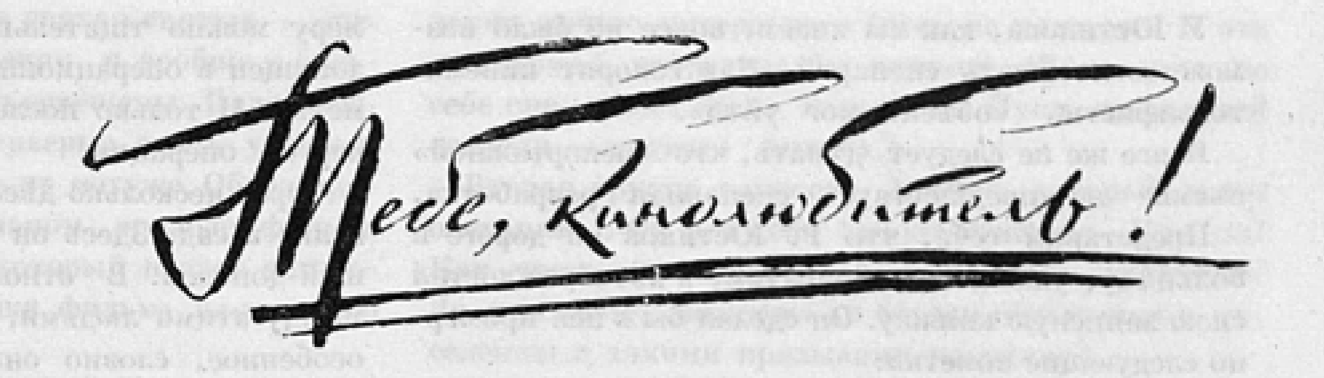
Создатели сценария об Андрее Рублеве правильно отказались от представлений о «сермяжной», стилизованной Руси при изображении человеческих характеров XIV—XV веков. Люди в их сценарии душевно и сложны и тонки, но по своим идеям и воззрениям они почти не отличаются друг от друга. Мир Андрея Рублева в сценарии очень простой, совсем не «интеллигентный», скорее деревенский, нежели городской мир.

В этом — наше основное несогласие с создателями интереснейшего сценария о Руси XIV—XV веков. Представление об идеологической «простоте» и однообразии древнерусского общества (его «интеллектуальном молчании», как выражаются некоторые западные исследователи), несомненно, пережиток той самой «сермяжной» концепции древней Руси, от которой А. Кончаловский и А. Тарковский счастливо избавились в основном построении своего фильма. Люди древней Руси умели не только талантливо трудиться, строить палаты, расписывать храмы и лить колокола. Они умели наблюдать и обобщать, а иногда и ненавидеть — и не одних лишь «нехристей» чужой крови, но и своих собственных «духопродавцев».

---

* Интересующихся этим вопросом отсылаем к книгам: Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России XIV— первой половины XVI века, М., 1960.

** И. Иоффе. Русский Ренессанс.—«Ученые записки ЛГУ», № 72, серия филологических наук, вып. 9, Л., 1944; С. М. Эйзенштейн. Иван Грозный. Фильм о русском Ренессансе XVI века (в книге: С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 1, М., 1964, стр. 189—195).




Бор. СТАРШЕВ

# Сценарий и съемки

## I. РОЖДЕНИЕ СЦЕНАРИСТА

Если бы инженеру Ярославского совнархоза Р. Юстинову в тот день сказали, что он становится сочинителем — киносценаристом, — он бы очень удивился. Он просто поступил по велению своей души. Услыхав по радио обращение местной больницы к людям, у которых первая группа крови, с призывом отдать часть своей кожи для спасения жизни обгоревшего во время несчастного случая девятилетнего мальчика Вовки Гуляева, молодой советский инженер подумал, что может быть полезен, и пошел по указанному адресу.

Только когда он увидел в вестибюле больницы толпу людей, без колебаний согласившихся на эту болезненную операцию, в Юстинове проснулся кинолюбитель. И он, заняв очередь на анализы, побежал за кинокамерой, чтобы запечатлеть все это.

Его допустили к операции в качестве донора.

Но в тех кинокадрах, которые показывают светлые лица людей в момент, когда хирург снимает часть кожного покрова каждого, или прогулки подружившихся доноров по больничному саду, — во всех этих эпизодах Юстинова нет, потому что он стоит у кинокамеры.

Не знаю, видели ли вы двухчастевый любительский фильм «Людям большого сердца», о котором идет речь. Достоинства этого произведения в немалой степени определяются тем, что факты, показанные в фильме, автор пережил, как личное горе и личные радости. Конечно, смешно было бы требовать, чтобы будущий автор всегда сам участвовал в событиях, но можно утверждать, что хороший фильм получается лишь тогда, когда те или иные события по-настоящему взволновали автора, пробудили в нем высокие гражданские чувства и он испытал потребность вызвать у возможно более широкого круга зрителей такие же чувства, рассказать об узнанном и передуманном так, чтобы и другие люди отнеслись к этому с горячим одобрением или ненавистью.

## II. СЦЕНАРИСТ В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ КИНО

В отличие от профессионального в любительском кино сценарную работу выполняют все участники кинокружка. Можно утверждать, что работа кинолюбителя всегда есть помимо прочего и авторская сценарная работа.

Многие кинолюбители рассказывали, что на определенном этапе каждый из них откладывал в сторону свой съемочный аппарат. Он торопился скорее овладеть тайнами сценарного языка.

При этом люди хотят представить себе общие положения сценарной грамоты возможно конкретнее, ближе к практике самодеятельного кино.

Что же! Такое желание, вероятно, вполне законно. Чтобы облегчить любителям первые шаги, предупреждая, что готовых «рецептов» создания сценария, конечно, нет, мы попробуем изобразить, как могла бы протекать сценарная разработка любительского фильма, взяв в качестве примера картину «Людям большого сердца».

## III. СЦЕНАРНАЯ ПОДГОТОВКА РЕПОРТАЖНОЙ СЪЕМКИ

Необходимо признать, что сценарная разработка фильма не всегда происходит в «письменной» форме. Более того. Даже если автор и готов провести подготовку к съемкам «по всем правилам», прежде чем приступить к ее литературному оформлению, он должен проделать очень значительную устную работу...

У Юстинова, как мы знаем, вовсе не было возможности писать сценарий. Как говорят кинематографисты, «объект мог уйти».

И все же не следует думать, что «репортажной» съемке не предшествует сценарная разработка.

Представим себе, что Р. Юстинов по дороге в больницу, уже с киноаппаратом, в автобусе достал свою записную книжку. Он сделал бы в ней примерно следующие пометки:

«Основное содержание события?.. Оно станет сразу понятным, если удастся снять мальчика в момент, когда его несут в операционную. Документальность происходящего?.. Время года? Место действия?

Обязательно снять общий план больницы. В другом кадре вывеску... Время года будет явствовать из одежды людей...

На чем поставить акцент? Что хочется подчеркнуть в событии? То, что на призыв откликнулось очень много людей. Надо снять так, чтобы ощущалось, что приток людей все время продолжается, что пришедшие считают свое поведение вполне естественным, что такие же чувства владеют еще многими, многими советскими людьми.

Какие крупные планы обязательно получить? Вероятно, мальчика так снять не удастся. Да и не стоит.

Очень важно настроение людей, отдающих кожу. Было бы удачей, если бы удалось снять хотя бы двух-трех доноров в момент операции.

Второй план. Что создает атмосферу эпизода?.. Медицинский персонал. Врачи и медсестры, санитары — они контрастируют своим спокойствием, сосредоточенностью, деловитостью всем нам, простым смертным, которые взволнованы драматичностью, необычностью события и т. д. Но и они волнуются по-своему, и это надо подсмотреть.

Вероятно, кстати, врача-хирурга надо снять и крупно. Не только его руки в момент операции — это делают всегда. Надо снять портреты врача, потому что он ведь тоже, собственно, герой. Может быть, даже главный герой...»

Как видите, сценарий фильма — это прежде всего перечень задач для съемок. Что снимать? — вот его основа.

Предположим, что автор свои заметки закончил фразой: «Что еще я забыл? Кажется, ничего не забыл... Снять бы хоть все, что заметил...»

Но на самом деле Р. Юстинов забыл одну линию, и притом важнейшую... Мы уверены, что будь у него побольше времени, он бы предусмотрел это и фильм был бы лишен существенного недостатка, однако это станет ясным лишь позже...

Итак, молодой инженер-кинолюбитель прибыл в больницу, уговорил главного врача, что камеру можно тщательно продезинфицировать, был допущен в операционную, успел снять все, что наметил. И только после этого, последним, сам подвергся операции.

Через несколько дней Р. Юстинов вышел на прогулку в сад. Здесь он увидел группу своих товарищей-доноров. В отношениях, которые сложились между этими людьми, кинолюбитель ощутил нечто особенное, словно они теперь уже были навсегда связаны какими-то узами.

Р. Юстинов снова берет в руки камеру. Он снимает доноров, Вовку, врачей, все интересное, что может обогатить фильм независимо от того, было ли это предусмотрено сценарной разработкой.

Когда молодой инженер, уже приступив к выполнению своих обязанностей в совнархозе, в свободные часы проявил пленку, он убедился в том, что из нее можно смонтировать отличный сюжет для самодеятельного киножурнала или даже для телевидения.

Этим, собственно, мы и могли бы закончить свой рассказ.

Такой короткий событийный фильм — один из основных жанров самодеятельного кинематографа — можно назвать «хлебом» нашего кинолюбительства. Желательно только, чтобы работе над каждым из таких сюжетов предшествовало «сценарное продумывание». Если речь идет о съемке события, которое можно заранее себе представить подробнее, следует сделать более детальную сценарную наметку, но как минимум обязательно должны быть предусмотрены все моменты, которые названы выше.

## IV. ЗАМЫСЕЛ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Р. Юстинова не удовлетворила возможность выпуска «информационного» сюжета. Он увидел в эпизоде спасения Вовки Гуляева проявление одной из важнейших тем нашей современности, о которой ему захотелось рассказать обстоятельнее, углубленнее. Эту тему можно сформулировать очень простыми словами: «В нашем обществе человек человеку — друг, товарищ и брат».

Сформулировав тему в ее самом общем выражении, автор возвращается к конкретному «куску жизни», который должен эту тему выразить. Однако он сейчас уже имеет принцип отбора материала. Он приступает к его «ограничению».

Теперь уже можно еще конкретнее представить себе, каким будет фильм. При этом надо учесть реальные технические и творческие возможности, которыми располагает автор.

МЕСТА СЪЕМОК И СВЕТ. Конечно, больница... К счастью, самые сложные эпизоды сняты и кино-

камера уже была допущена в святая святых — операционную. Там было солнечно, и вообще в больнице все помещения хорошо освещены. Надо полагать, что оставшиеся «интерьеры» снять удастся.

СРОКИ. С этим дело обстоит похуже. Обязательно захочется в заключительном эпизоде фильма показать здорового Вовку, который играет с товарищами... Даже если съемки фильма из-за этого затянутся на год.

Нужна ли цветная кинопленка? Усилит ли цвет выразительность отдельных эпизодов? Пожалуй что нет! Цвет может сыграть даже отрицательную роль. Сшивание человеческой кожи, рана, кровь... все это может оттолкнуть зрителя. Итак, решено: фильм черно-белый.

Следующий вопрос: необходим ли для выявления данного замысла звук в фильме? Кажется, ничего специфического, что необходимо было бы снимать синхронно, в фильме нет. Разве что обращение к населению по радио. Но и тут голос диктора не должен быть «документальным». Во всяком случае, сценарий можно будет построить так, чтобы тема была выражена помимо изображения обычным дикторским текстом и музыкой. Значит, для съемок достаточно будет простой любительской камеры... Отлично. Ничего неосуществимого. Теперь, когда понятно, что искать, можно начинать...

## V. ИЗУЧЕНИЕ МАТЕРИАЛА

Удивительная вещь! Как часто человеку кажется, что он досконально знает какой-либо участок жизни. Хотя бы даже собственный цех, в котором работает уже несколько лет, и товарищей, с которыми встречается весь этот срок изо дня в день. Но стоит только попробовать изложить свои знания на бумаге, тотчас оказывается, что многое требует уточнения и проверки, кое-какие факты не согласуются и т. д.

Еще больше материала нужно «добирать», когда садишься за сценарий.

Попробуем представить себе, как разнообразен круг вопросов, которые необходимо было изучить, работая над сценарием «Людям большого сердца».

Обстоятельства катастрофы с Вовкой Гуляевым. Кто виноват в несчастье? Следует ли акцентировать в фильме разговор о недостатках воспитательной работы?.. Нет. Побеседовав со свидетелями событий, установив все факты, Р. Юстинов понимает, что дело не в этом.

Побочная тема убила бы главную.

Но, может быть, материалы, которые будут собраны, превратят первую половину фильма в обвинение против людей, халатно хранящих огнеопасные материалы, и т. д. ... Нет. И в этом направлении ничего интересного здесь не нашлось. И эта «подтема» навредила бы главной. (Хотя сама по себе она, может быть, интересна. Пусть ждет своей очереди — другого фильма.)

Вторая группа вопросов. Хирург, который делал операцию... Он вел себя самоотверженно. Кто он? Как часто сталкивался с подобными задачами? Да и вообще, известны ли случаи обращения к населению с такими призывами по радио?

Доноры. Как это дело организовано? Получают ли доноры вознаграждение? Кто эти люди? Чем каждый из них занимается в жизни? Были ли они знакомы между собой раньше? Как сложились их отношения после эпизода, который объединил их в борьбе за жизнь Вовы?

Чем глубже Р. Юстинов вникал в материал, тем острее ощущал, что «центр тяжести» фильма здесь. Что есть возможность превратить ленту в произведение большого публицистического значения.

Одновременно возникли и другого типа вопросы. Надо изучить (хотя бы элементарно) научную литературу. Чтобы зритель по-настоящему волновался за судьбу Вовки и оценил подвиг наших героев, необходимо не просто информировать его, а заставить переживать вместе с врачами и донорами все перипетии борьбы, надо, чтобы люди почувствовали, как трудна схватка со смертью... Надо найти кинематографически выразительные кадры, рассказывающие об этом...

Перечень этих вопросов можно было бы продлить до бесконечности.

Чем разностороннее и тщательнее будут изучены факты, тем больше творческих ассоциаций возникнет у автора, тем глубже раскроется перед ним конфликт, который движет этот жизненный материал.

Наконец-то мы вводим это понятие — «конфликт». Он лежит в основе события, он ляжет и в основу драматургии фильма.

И если сперва дело представлялось так, что борьба происходит между молодым, здоровым организмом Вовки Гуляева и силами природы, которые ополчились против него, то уже вскоре автор понял, что в этом поединке принимают участие и врачи и весь опыт, накопленный медицинской наукой. А еще более вникнув, он осознал, что конфликт развивается между природой и всем нашим обществом, которое поднялось на защиту Вовки Гуляева, что решает исход дела высший гуманизм советских людей, новая мораль наших дней...

Теперь уже сам собою выстраивается в голове план будущего фильма. Ощущается уже и его объем. Очевидно, это будет двухчастевка, черно-белая, звуковая, но без синхронных съемок, с дикторским текстом и музыкой. Можно приступать к работе над...

## VI. ЛИБРЕТТО

Нередко, глядя любительские фильмы, мы убеждаемся в том, что авторы их, не изучая заранее сценарное мастерство, все же делают свои фильмы сообразно его законам. Очевидно, перед нами способные люди, но дело не только в этом. Основные законы построения произведений, в сущности, извлечены из самой жизни. Они отражают основные формы развития событий в действительности. Так что, если автор точно подсмотрел эти события и верно понял их смысл, он сможет соответственно им построить свою ленту.

Можно считать, что драматический конфликт имеет следующие фазы развития.

ЭКСПОЗИЦИЯ, то есть характеристика героя и обстоятельств, при которых начинается происшествие. Применительно к нашему сюжету это означает, что можно показать зрителю Вовку Гуляева, когда он беззаботно играет с товарищами... Одновременно надо сообщить, что поблизости находится бочка с бензином... Никто, конечно, не предвидит возможного несчастья...

ЗАВЯЗКА. Эпизод, в котором сталкиваются силы, участвующие в фильме: они вступают между собой в конфликт. В данной истории таким событием был взрыв.

НАРАСТАНИЕ КОНФЛИКТА — так условно назовем третий отрезок сценария, который обычно оказывается наибольшим по занимаемому месту.

Состояние здоровья Вовки быстро ухудшается. Врачи делают все возможное. Кажется, удалось добиться некоторого улучшения. Но вот ему снова стало хуже. Тогда главный врач находит еще одно, крайнее средство — обращение по радио. Десятки добровольцев. Вовка при смерти. Но уже готово лоскутное «одеяло» из кожи доноров. Волнение людей достигает высшей меры. Удастся ли победить смерть?.. Приближается решающий момент, который называют «кульминацией».

Итак, сейчас мы уже можем уточнить, что третий отрезок сценария показывает движение действия от завязки к кульминации.

Еще одно наблюдение: это движение всегда проходит в форме «перипетий». Так называются отдельные повороты сюжета, моменты, когда кажется, что побеждает та или иная сторона, и когда вводятся в действие новые ресурсы и силы. При всех обстоятельствах автор должен стремиться к тому, чтобы *напряжение непрерывно нарастало* до момента, когда создается решающая ситуация...

КУЛЬМИНАЦИЯ. На первый взгляд кажется бесспорным, что в фильме о Гуляеве это должен быть эпизод операции. И вот хирург справился с почти небывалой в истории медицины задачей... Вовка будет жить! Мы не знаем в подробностях, как протекала творческая работа над фильмом, но вполне правдоподобным представляется, что наш автор — неопытный драматург — на стадии либретто допустил некоторый просчет. Ведь при такой конструкции подлинные герои фильма — доноры — не участвуют в кульминационной сцене фильма. Что ж! Мы столкнемся с этим позже — в стадии сценарной разработки. А сейчас после кульминации фильм движется к развязке.

РАЗВЯЗКА. Вовка выздоравливает. Он возвращается к товарищам, обычной жизни.

В финале автор покажет Вовку вместе с его новыми друзьями, а их много, можно сказать, весь город...

По форме либретто представляет собой подобие литературного очерка (или рассказа), в котором последовательно, эпизод за эпизодом, излагается содержание фильма. Случается и так, что либретто оказывается даже пространнее, чем будущий сценарий, — ведь в нем еще не отобраны конкретные детали, которые порой заменяют целые страницы описания. В либретто не найдены монтажные переходы, которые «поглотят» множество менее значительных происшествий, оставят их, как говорится, «за кадром». И, что главное, в стадии либретто еще не продуманы многие выразительные средства искусства кино, которые будут использованы в фильме. Мобилизация и расстановка всего киноарсенала для наилучшего раскрытия замысла и составляет содержание заключительной стадии работы над сценарием.

## VII. СЦЕНАРИЙ

Если существует полноценное либретто, то теперь задача сводится к сценарной разработке каждого эпизода этого либретто. Очень важно, чтобы любитель понял, что фильм всегда складывается из отдельных эпизодов. В отличие от понятия «сцена», которая, как правило, происходит в одном месте и неразрывна во времени, эпизод может составить часть сцены или несколько сцен, но представляет всегда нечто законченное по содержанию, выражающее единую мысль. Каждый эпизод должен как бы иметь право на существование как самостоятельный «сюжет» кинохроники, который имеет свое «начало», «середину» и «конец». А его сценарная разработка в том и заключается, что он изображается как видимый и слышимый зрителем. Для этого привлекаются в каждый момент наиболее подходящие средства киновыразительности.

Постараемся рассмотреть, как автор фильма «Людям большого сердца», разрабатывая отдель-

ные эпизоды, использовал некоторые возможности киноязыка...

Общеизвестно, что кинематограф является в своей основе **искусством зрительных образов**. Однако Р. Юстинов помнит, что не в меньшей мере **кино владеет и звуком** — звучащим словом и музыкой. И вот вместо длинной экспозиционной сцены, о которой мы говорили прежде, автор начинает фильм мгновенным взрывом, озаряющим черный экран, и отчаянным детским криком.

И тотчас диктор сообщает, что взорвалась бочка с бензином, «а Вовка-то был рядом». И уже в кадре мчащаяся машина «скорой помощи»... Признаем, что только киноязыком можно так лаконично, точно и энергично рассказать о происшествии.

КРУПНЫЕ И ОБЩИЕ ПЛАНЫ. Многие считают, что определение того, как снимать объекты — приближая или отдаляя кинокамеру, — относится к функциям оператора и режиссера и, во всяком случае, не имеет отношения к сценарию. Однако пример фильма «Людям большого сердца» доказывает обратное. Выразительные лица доноров в момент болезненной операции, снятые крупным планом; это и есть кинематографическое выражение главной темы фильма. Такая съемка может быть подсказана уже в сценарии.

Таковы же и «общие планы», в которых показаны многие десятки людей, пришедших в больницу в ответ на призыв врача.

Один, но неповторимый крупный или общий план часто оказывается толчком к рождению кинопроизведения. И потому хотелось бы условиться, что вопрос о том, какие моменты будут в фильме акцентированы крупными планами, должен возможно чаще решаться в стадии сценарной разработки, то есть стать элементом «сценарного мышления» кинолюбителя.

Не менее важным, своеобразным средством киновыразительности является снимаемая тем же крупным планом «**деталь**».

Общеизвестно, что детали широко используются для подчеркивания важнейших обстоятельств во всех видах искусства. Однако нигде нет для этого таких возможностей, как в кино. Вероятно, каждый видевший фильм «Людям большого сердца» согласится, что кадр, в котором очень крупно показаны проступающие на лице Вовки капли пота, говорит о приближающемся кризисе сильнее, убедительнее, чем если бы этому было посвящено десять фраз диктора.

В эпизоде, который должен рассказать о творческих поисках хирурга, предшествовавших обращению по радио, Р. Юстинов показывает нам страницу лежащей на столе книги. И мы читаем, что из шести наблюденных случаев, аналогичных данному, смертельный исход последовал... — и снова цифра «6». Сто процентов смертности! Такая открытая **документальная информация** здесь абсолютно уместна и бесспорно усиливает эмоциональное воздействие фильма — она, по существу, также является использованием «крупного плана».

**Второй план** — это, в сущности, действующий фон, который в кинематографе играет важнейшую роль, придавая кадру жизненность, глубину и тем самым подчеркивая правдоподобие происходящего.

Вспомним сцену в палате больницы, в которой показано, как к Вовке пришли с подарками его новые друзья. Делает эти кадры буквально незабываемыми лежащий на соседней с героем кровати бритоголовый мальчик — он так трогательно-завистливо рассматривает принесенные игрушки, что весь эпизод наполняется жизнью, становится особенно значительным.

Вероятно, это только операторская удача, и в сценарии об этом втором мальчике не было и речи, но почему бы нам не обратить внимание будущих авторов на такой эпизод. Право же, чем чаще «второй план» будет намечен, «запроектирован» уже в сценарии (пусть приблизительно), тем богаче окажется фильм...

Перечисляя некоторые выразительные средства кино, использованные в фильме, скажем и об одном, которое автор не взял на вооружение. Помните, мы упоминали в начале статьи о существенном недостатке этого отличного фильма. И в самом деле, когда в финале впервые в кадре появляется мать Вовки, мы узнаем, что она — учительница средней школы... Нас приводят на ее урок. Но разве мы следим за ходом занятий? Нет! Мы невольно думаем: «Неужели же мать не была возле сына в больнице?.. Почему ее до сих пор не было в кадре? Может быть, она отсутствовала или была больна?» В фильме нет ответа на эти вопросы. Вероятнее всего, просто Р. Юстинову не довелось снять Гуляеву. Увлеченный «публицистической» стороной темы, он не считал это настоятельно необходимым... Не исключается даже, что отдельные кадры такого характера были в свое время сняты, но автор по тем или иным причинам не включил их в фильм. А жаль!

Вероятно, дело обстояло бы иначе, если бы наши кинолюбители были знакомы с азбукой сценарного дела и Р. Юстинов, в частности, знал весьма распространенное правило «драматургической подготовки». В двух словах его можно, перефразируя знаменитое изречение Чехова, сформулировать так: «...Если у вас в четвертой части стреляет ружье, пусть оно висит на стенке уже в первом эпизоде».

Разговор о выразительных средствах кино, предусмотренных в сценарии, может быть продолжен неограниченно...

Каждая жизненная ситуация требует своего индивидуального решения и задача каждого кинематографиста в конечном счете сводится к открытию все новых и новых возможностей киноязыка...

Скажем здесь лишь еще об одном, может быть, важнейшем из выразительных средств кинематографа — о монтаже. Точнее: о монтаже как о форме сценарного мышления.

Поглядите, как свободно любитель Р. Юстинов пользуется монтажными переходами из эпизода в эпизод, позволяющими отбрасывать все несущественное: только хирург ночью подумал, что следует обратиться с призывом к населению — и уже звучит в фильме голос диктора по радио, и вокруг репродукторов собираются люди. Только произошел взрыв — а уже звучит сирена мчащегося автомобиля «скорой помощи» и т. д.

Умело применяет он в отдельных случаях и так называемый «параллельный» монтаж, с помощью которого легко достигается драматическое напряжение, воссоздается, например, атмосфера трепетного ожидания в эпизоде операции...

Однако особо хочется остановится на монтажной разработке эпизода, который мы считаем наибольшей ценностью фильма, хотя он и вовсе не был предусмотрен в изложенном нами либретто.

Помните, мы строили либретто по всем правилам «классической» композиции и тогда же предупредили, что столкнемся с некоторыми трудностями, поскольку наиболее важные для выражения темы герои не участвуют в эпизоде, который назван кульминационным. Разрабатывая сценарно фильм, автор обязательно ощутит потребность познакомить зрителя с каждым из этих людей, так сказать, создать коллективный портрет советского человека новой, коммунистической морали. И чем разнообразнее будут профессии этих людей, тем ярче, громче прозвучит рассказ о них, о гуманизме наших дней.

Почему бы не показать, что эти люди еще недавно не были знакомы друг с другом, что они не сговаривались между собой ни о чем?

Автор прибегает к «перечислительному» монтажу однородных кадров... Мы видим доноров, каждого на своем рабочем месте — у станка, у чертежной доски, и с каждым новым «портретом» происходит своеобразное накапливание... Уже не арифметически, а, можно сказать, в геометрической прогрессии растет эмоциональное воздействие данного эпизода — кажется, что если бы таких планов было сто, и то хотелось бы их смотреть и смотреть и гордиться тем, что ты тоже советский человек. Кинематографический монтаж позволяет создать обобщенный художественный образ впечатляющей силы.

Как видите, сценарная разработка привела к некоторой перестройке композиции фильма.

Наряду с «кульминационным» эпизодом операции, в котором столкнулись противоборствующие силы — природа и хирург, — возник еще один, вероятно, самый длинный по метражу эпизод — «коллективный портрет». И хотя в нем не происходит никаких драматических столкновений, мы его не побоимся назвать подлинной вершиной фильма по эмоциональной и публицистической силе воздействия на зрителя.

Повторяем, мы не знаем точно, в какой момент работы над фильмом возникла такая его композиция. Да и вообще писалось ли подробное либретто, а затем литературный сценарий... Возможно даже, что такое построение возникло лишь в стадии заключительного монтажа фильма. Мы остановились на всех этих вопросах потому, что это и есть сценарное содержание фильма. И, следовательно, чем подробнее, тщательнее, глубже такое сценарное продумывание фильма будет производиться до начала съемок (или одновременно с ними), тем эффективнее будет вся последующая работа.

Объем такого разработанного сценария, в котором литературно описано происходящее на экране и изложен звуковой ряд (дикторский текст или реплики, произносимые действующими лицами), как показала практика, обычно составляет семь-девять печатных страниц (через два интервала) на каждую часть фильма (длительностью десять-одиннадцать минут).

В заключение мы хотим снова повторить, что сценарии делаются не по рецептам.

Вероятно, изложение нашей темы на конкретном примере имеет свои достоинства, но и недостатки налицо: вне поля зрения остались многие важные вопросы и, конечно же, такая статья не может и не должна заменить учебного пособия по кинодраматургии для любителей. Цель ее — лишь побудить людей обратиться к учебникам.

И еще: поверить, что работа над сценарием — это не скучная, неизбежная стадия подготовки к съемкам, а подлинное творчество. И тот, кто не научится получать удовлетворение от работы над сценарием своего будущего фильма, никогда не создаст интересного, значительного кинопроизведения.

---

Бор. МЕДВЕДЕВ

# Без погонь и выстрелов

«ПРОФЕССИЯ — ИНТЕЛЛИГЕНТ.
ПРИЗВАНИЕ — ПАРТИЙНАЯ РАБОТА»

А в самом низу анкеты — размашистая, четкая подпись: *Зорге*. Анкета, заполненная в середине 20-х годов в Москве, хранится в архиве, на папке стоит имя: Рихард Зорге. Имя, ставшее легендарным. Одни его называют разведчиком века, другие — разведчиком-философом, третьи — разведчиком-идеалистом, четвертые — разведчиком-фанатиком. На Западе о нем существует уже целая литература: выходили и продолжают выходить книги в США, в Европе, в Японии. Создан франко-итало-японский фильм «Кто вы, доктор Зорге?».

Чем же привлекла история жизни советского разведчика французского режиссера Ива Чампи?

«Когда материал был собран, я понял, что обладаю сокровищем, о котором давно мечтал. Подвиг Зорге позволял мне снять не совсем обычный фильм о разведчике, фильм без погонь и выстрелов. Сюжет построен на столкновении идеологии».

В этих словах режиссера — вызов. В них — объяснение, почему он отказался принять заманчивые предложения американских продюсеров, отказался снимать картину о Зорге в Голливуде.

Еще только начиная работу, Чампи уже точно знал, чего не будет в его приключенческом фильме. Он знал, что не будет окутанного флером таинственности рокового героя, не будет загадочных убийств и столь же загадочных похищений дипломатической почты из сейфов. Ему была дорога не детективная — надо сказать, поразительная сама по себе — история советского разведчика Зорге, ставшего пресс-атташе германского посольства в Японии, виднейшей фигурой нацистской организации в Токио, получившего свободный доступ к бумагам с грифом: «Совершенно секретно». Ему хотелось показать, что «посмертная победа Зорге — это триумф убежденности, воли, ума». Ему хотелось наперекор завоевавшему экран киноразведчику-авантюристу, киноразведчику в черной маске и не менее таинственной полумаске нарисовать человека, идущего на подвиг не ради банковского чека, не ради захватывающего дух риска, а во имя высокой, благородной идеи.

«Здесь покоится герой, который отдал жизнь в борьбе против войны, за мир во всем мире» — эту эпитафию на могиле Зорге на кладбище Тама в Токио режиссер мог бы взять эпиграфом к своему фильму.

На мысль об этой картине Ива Чампи натолкнула жена — известная японская актриса Кейко Киси. Однажды она рассказала ему историю о легендарном разведчике, передающуюся на ее родине из уст в уста.

Пожалуй, эта легенда, не желающая мириться с гибелью неуловимого и непобедимого героя, и подсказала режиссеру пролог и эпилог фильма, когда в разных концах широкого экрана возникают спорящие друг с другом.

Американский офицер. Рапорт, представленный в 1948 году секретной службой генерала Макартура, не подлежит сомнению. Рихард Зорге был повешен 7 ноября 1944 года в 10 часов утра.

Японский дипломат. Многие из нас убеждены, что Зорге не был казнен, что его обменяли на японских агентов, задержанных в России.

Французский офицер. Рихард Зорге в 1946 году находился в Китае. Французский дипломат утверждает, что встречал его там несколько раз.

Английский дипломат. Все эти заявления несерьезны. Рихард Зорге стал мифическим героем. Он был казнен 7 ноября 1944 года. Мы в этом совершенно уверены.

Немец. Но это еще не доказательство. Я был другом брата Зорге. Он умер в пятидесятом году. Перед смертью он сказал: «Все, что известно о Рихарде,— это ложь. Пора рассказать о нем правду».

Итак, «Кто вы, доктор Зорге?».

Ив Чампи едет в Японию, в ГДР, в ФРГ, в Советский Союз. Он следует по пути Рихарда Зорге. Он ищет людей, встречавшихся, работавших, друживших с ним. Он узнает, что Ганс Отто Мейснер — автор книги о Зорге, в прошлом секретарь германского посольства в Токио,— проживает в Мюнхене. Мейснер дает режиссеру адрес Отта — бывшего гитлеровского посла в Японии, того самого Отта, у кого Зорге сумел стать не только пресс-атташе, но и самым доверенным лицом. Ив Чампи отправляется к бывшему послу, и с тех пор его жизнь становится похожа на жизнь настоящего сыщика. «Отт меня принял любезно, но буквально выставил за дверь, как только я заговорил о его роли «в деле Зорге». Потом я к этому привык: к кому бы я ни обращался в Западной Германии, все поначалу были любезны, но на следующий день я не мог их отыскать.

Но я не отчаялся. Нашел журналистов, которые работали в Токио рядом с Зорге, полез в архивы, завел досье, в которое вносил каждую строчку о своем будущем герое.

Поиски привели меня в Японию. Естественно, и здесь ворота западногерманского посольства захлопнулись перед моим носом. Официальные лица не хотели и слышать об этой истории. Но нашлись друзья Зорге, которые горячо восприняли мою идею. Правдами и неправдами я достал на два дня все досье по делу Зорге, составленное агентами «кампетай» — японского гестапо времен войны. Теперь я мог проследить всю самоотверженную, полную ежедневного риска борьбу Зорге против нацизма, против угрозы войны, за ее предотвращение».

Режиссер изучает книги и статьи о Зорге, читает его блистательные статьи. И признается себе: «Впечатление об этом человеке огромное. Его жизнь вызывает восхищение и уважение. Он был прекрасным журналистом и ученым-востоковедом, великолепным лингвистом и отличным дипломатом. Его ум и эрудиция поражали самых умных и самых тонких политиков. Он обладал и личным обаянием и железной волей. Для меня этот человек — символ мужества».

Ненависть к фашизму и к войне, которую фашизм нес с собой,— вот что придавало силы Зорге в его многолетнем нечеловеческом поединке с разведками стран оси «Берлин — Токио».

Фашизм. Для сорокатрехлетнего режиссера — это отнюдь не историческое понятие, не прошлое, о котором он может узнать лишь из книг.

Среди боевых наград Ива Чампи — разведчика французского Сопротивления — особое место занимает медаль «За побег из плена». Он на себе испытал, что такое нацизм, что означал для других народов гитлеровский «новый порядок».

«Сопротивление,— говорит режиссер,— было для меня как бы выражением самого себя, выражением моих убеждений, моих умонастроений. С тех пор тема борьбы с фашизмом и милитаризмом очень близка мне...»

Известно, что половина успеха всякого фильма, как и всякого спектакля, зависит от распределения ролей. Иву Чампи, по его признанию, «не хотелось привлекать к работе «кинозвезд». Я уже свыкся с внешним обликом советского разведчика и решил не начинать съемок, пока не найду человека с лицом Зорге».

Когда во французской печати был опубликован портрет Рихарда Зорге и объявлено о поисках актера, похожего на него, то на имя Ива Чампи прибыла не одна сотня предложений. Однако претенденты отпадали один за другим, пока режиссер и его помощник, случайно увидав на афише западноберлинского «Шиллер-театра» фотографию Томаса Хольцмана, не воскликнули одновременно: «Это он!»

Но только ли во внешнем сходстве с героем секрет успеха немецкого артиста?

«Я только что вернулся с Зальцбургского фестиваля, где исполнял роль Фауста в одноименной трагедии Гёте,— ответил по телефону корреспонденту одной из столичных газет в дни премьеры фильма в Москве Томас Хольцман,— вскоре я еду в Вену, где буду играть на сцене Бургтеатра. Какие роли мне предстоит исполнять в Вене, я еще точно не знаю, но думаю, что одной из первых будет роль Гамлета».

«ПРОФЕССИЯ — ИНТЕЛЛИГЕНТ»

Современную разведку называют войной умов. Сегодняшний разведчик высокого класса должен не только уметь разгадать секрет сейфа, поставить в тупик тайную полицию враждебной страны. «Разведчику,—как справедливо заметил немецкий писатель Г. Кирст,— необходимы знания, знания хозяйственной и политической жизни страны, которой он занимается. Зорге шел много дальше. Он был разведчик и исследователь одновременно. Он сам отбирал и оценивал. Он не составлял «мозаики», а давал анализ...»

Именно эта — интеллектуальная — сторона деятельности Зорге прежде всего привлекла режиссера и исполнителя роли. Крупные планы Зорге в те мгновения, когда он принимает решения, ошарашивающие врага, когда, напрягшись всем своим существом, он пытается разгадать — и разгадывает!— очередной хитроумный план японской разведки,— лучшее у Хольцмана. Досадно лишь, что Ив Чампи, построивший сценарий на основе документального романа Ганса Отто Мейснера «Дело Зорге», не использовал до конца возможность показать «во весь рост» Зорге-аналитика, Зорге — политического мыслителя.

Приведу небольшой отрывок из этой книги (она вскоре выйдет на русском языке) — какое он дает поле деятельности для такого тонкого, интеллектуального актера, как Хольцман!

«...Зорге собирался сейчас приступить к работе над секретной телеграммой, зашифрованной германским военно-морским кодом, который до сих пор считался самым надежным.

Ключа к шифру у него, конечно, не было, но были кое-какие документы, таблицы и тексты ранее дешифрованных им телеграмм. И самое главное — он знал, о чем должна идти речь в этой телеграмме.

В какой-то мере это облегчало работу. В остальном ему должна была помочь его редкая способность «догадываться», «домысливать». Безошибочная интуиция часто приносила ему успех даже тогда, когда он уже больше не мог разобраться в комбинациях шифра, и, наоборот, эти комбинации выручали порой там, где пасовала его железная логика. Зорге и сам едва ли отдавал себе отчет в том, как это получалось, что иногда тайное содержание колонок цифр вдруг становилось понятным. Видел он их, что ли, насквозь?

Но так бывало не всегда. Ведь полный текст переписки ему не попадал в руки. Приходилось довольствоваться отрывками. Анализируя их, он буквально ощупью подвигался дальше. Порой благодаря опыту и таблицам ему удавалось дешифровать весь материал. Но заранее поручиться за успех он не мог никогда. Нередко случалось, что работа многих дней и ночей оказывалась бесплодной.

Около полуночи Козловский (под этим именем в романе выведен радист Макс Клаузен.— *Б. М.*) выкинул гору окурков, переполнявших пепельницу. Лоб Зорге покрыла испарина, ворот рубашки был широко распахнут. Лист бумаги перед Рихардом был все еще чистым.

И только на рассвете Зорге вдруг резко откинулся на спинку стула. Упершись кулаками в край стола, он несколько секунд неподвижно сидел в этом положении. Затем рука его схватила карандаш и быстрыми нервными движениями набросала две строки на чистый лист».

Решительно миновав Сциллу и Харибду авантюрно-детективных кинотрадиций, режиссер все же не нашел в себе сил и мужества отказаться от вечной спутницы приключенческого фильма — любовной коллизии. Я не против лирики, отнюдь, разведчику, как бы безраздельно ни подчинял он себя своей цели, конечно, ничто человеческое не чуждо. Но не оказались ли авторы ленты в сетях широко рекламируемой на Западе версии об оглушительном, магнетическом успехе Рихарда Зорге у женщин? Не растянута ли, не отдает ли явной мелодрамой история влюбленности в Зорге баронессы Юки Сакураи, которую безуспешно пытался сделать своим агентом контрразведчик полковник Фудзимори? И так ли уж обязательна фанатическая страсть к Зорге убежденной нацистки — секретаря германского посольства Лили Браун, «шикарно» принимающей у себя Рихарда, купаясь в ванне?

Кейко Киси играет баронессу Сакураи мягко, искренне, драматично, но все ее обаяние не в силах скрасить искусственность ситуации. Сентиментальная история незадачливой шпионки уводит в сторону от главного поединка Зорге с начальником японской разведки полковником Фудзимори.

Следуя исторической правде, следуя художественной логике, авторы фильма стал-

кивают советского разведчика с противником умным, упорным, яростно идущим к своей цели. Предугадать будущий ход такого партнера, как Фудзимори в блистательном исполнении Эйтары Одзава, непросто. Очень непросто. А Зорге, для того чтобы уцелеть в смертельной схватке, чтобы сбить на ложный след идущую буквально по пятам погоню, необходимо было постоянно предугадывать, предсказывать очередной маневр врага.

И режиссер сумел передать накал, ожесточенность, смертельную опасность этой ежеминутной, ежесекундной схватки.

По улице тревожно замершего, насторожившегося словно в ожидании чего-то Токио, медленно, зловеще, осторожно, как по битому стеклу, движется пеленгатор. И мы вместе с японским радистом слышим, как кто-то где-то какой уж день выстукивает сообщения, стоящие Японии проигранной битвы. Хотя, простите, мы отлично знаем, кто это, знаем, и где притаился этот радист из группы Рамзая (так секретно именовалась группа Зорге). И оттого, что мы знаем, нам еще беспокойнее.

...Все яростней и яростней вращается пеленгатор на экране, все увереннее и увереннее накалывает на карте флажки вокруг запеленгованного передатчика рука полковника Фудзимори, все теснее становится круг этих флажков. А на угрожающе, на бешено, на победоносно вертящийся японский пеленгатор двойной экспозицией накладываются, выстраиваются в боевом порядке слова: *120 германских дивизий сосредоточены вдоль советской границы... Совершат нападение 20 июня...**

И опять: на в еще большей ярости вертящийся пеленгатор двойной экспозицией набегают, как бы перечеркивая, как бы сметая его, строки ответа группы Рамзая на требование Москвы, к которой подходил враг, «уточнить японские силы, готовые начать наступление на границе Сибири».

«*Нападение Японии на СССР не будет иметь места*».

Апогей этой схватки — кадры на берегу океана. Свет прожектора, рассекающий ночную мглу, точнее какой-то зловещий огненный шар, катящийся прямо на этот пустынный берег, откуда Макс Клаузен передает последнее и, пожалуй, одно из самых поразительных прозрений Зорге — о предстоящем внезапном нападении Японии на базы США. Жена Макса, дочь белогвардейца, давно уже противоборствующая опасной и непонятной ей деятельности мужа, кричит в истерике Зорге: «Вы фанатик. Макс, бросай передатчик! Я не хочу умирать за ваши дурацкие идеи!» — И слышит в ответ: «Включай! Передавай немедленно: «Пирл Харбор... в начале декабря».

На фронте была такая команда: «Огонь на меня!»

«Фильм документален,— утверждает Ив Чампи. И уточняет:— Но, разумеется, я понимаю документальность в широком смысле. Сохранив главную правду, я не цепляюсь за мелочную достоверность. И все же в основе сюжета — реальные события. Большинство реплик Зорге — это его подлинные слова, выражения, взятые мной из воспоминаний его друзей и соратников, из его записных книжек и записок, которые были обнаружены мной после войны. Я настаиваю на документальности фильма».

В этом утверждении режиссера не только дань документализму, который свойствен сейчас многим произведениям литературы и искусства. В этом — его принципиальная установка на правду, суровую правду, неприкрашенную правду в рассказе о воинском подвиге в борьбе с фашизмом. Режиссер не страшится показать, как это было трудно, буднично, и вместе с тем со всей достоверностью рисует, как это было романтично, героично. И, верные его замыслу, операторы француз Е. Вилербю и японец Т. Убуката, снявшие фильм в подчеркнуто бытовой манере, становятся патетичны, даже возвышенны при решении таких, к примеру, кадров, как последняя передача группы Рамзая, вызывающей «огонь на себя». Стремлением к строгой документальности объясняется и приглашение в качестве консультанта бывшего сотрудника германского посольства, близко знавшего Зорге, Ганса Отто Мейснера, который так увлекся работой, что даже согласился сняться в фильме — сыграть самого себя.

Не так давно в печати было опубликовано признание одного театрального режиссера о том, что он «мечтает о таком спектакле, который не уступал бы лучшим документаль-

* Как стало теперь известно, Зорге вслед за этим передал 19 мая: «Против СССР будет сосредоточено 9 армий из 150 дивизий» — и 15 июня: «Война будет начата 22 июня». Но эти сообщения, как и многие другие подтверждения фашистской агрессии, не были приняты Сталиным во внимание.

ным, хроникальным картинам в смысле жизненной достоверности, подлинности и в то же время был театрально образным, вплоть до самой смелой условности формы».

Ив Чампи тоже стремится к этому «волшебному соединению» подлинности и высокой, отважной образности. И если это не всегда и не во всем ему удается, то одна из причин здесь в том, что, скрупулезно собирая по разным странам материалы о легендарном разведчике, Ив Чампи все же узнал о нем далеко не все. Недаром он, выпустивший фильм в 1960 году, с таким острейшим, жадным интересом читал осенью 1964 года сообщения советской печати о Зорге. Но дело не в недостатке знаний, в силу чего, к примеру, в фильме весьма неточно освещена история гибели группы Рамзая, даже не названо имя пробравшегося в ЦК Японской компартии провокатора Ото Рицу, которого соратники Зорге и пресса обвиняют в предательстве. Не располагая точными данными о конце Рихарда Зорге, режиссер обрывает его историю кадром: Зорге сидит за письменным столом в большой одиночной камере, скорее напоминающей рабочий кабинет. А ведь теперь известно, что следствие, точнее, пытки продолжались с утра до вечера, что на Зорге вне камеры, напоминавшей, кстати сказать, узкий бетонный пенал — пять шагов в длину, три в ширину,— надевали наручники, что уже на пороге казни он записал в тюрьме: «Вторая мировая война, которая продолжается вот уже третий год, и в особенности война Германии с Советским Союзом, подтвердила мою убежденность в том, что выбор, который я сделал двадцать пять лет назад, был правильным. Я говорю об этом, принимая во внимание все, что произошло со мной за последние двадцать пять лет, и в особенности то, что произошло со мной за последний год...» Ведь стало известно и то, что когда на эшафоте 7 ноября 1944 года тюремный священник спросил заключенного: не хочет ли он сказать последнее слово, тот воскликнул: «Да здравствует Коммунистическая партия, Советский Союз, Красная Армия!»

И все же, несмотря на явные просчеты, на неточности, фильм Чампи по-настоящему волнует, властно держит наше внимание в течение почти трех часов. А главное, наполняет сердце гордостью за одного из отважнейших борцов с коричневой чумой, немца по отцу (он внук сподвижника Маркса и Энгельса — Фридриха Зорге), русского по матери, родившегося в России, члена ВКП(б) с 1925 года товарища Рихарда Зорге.

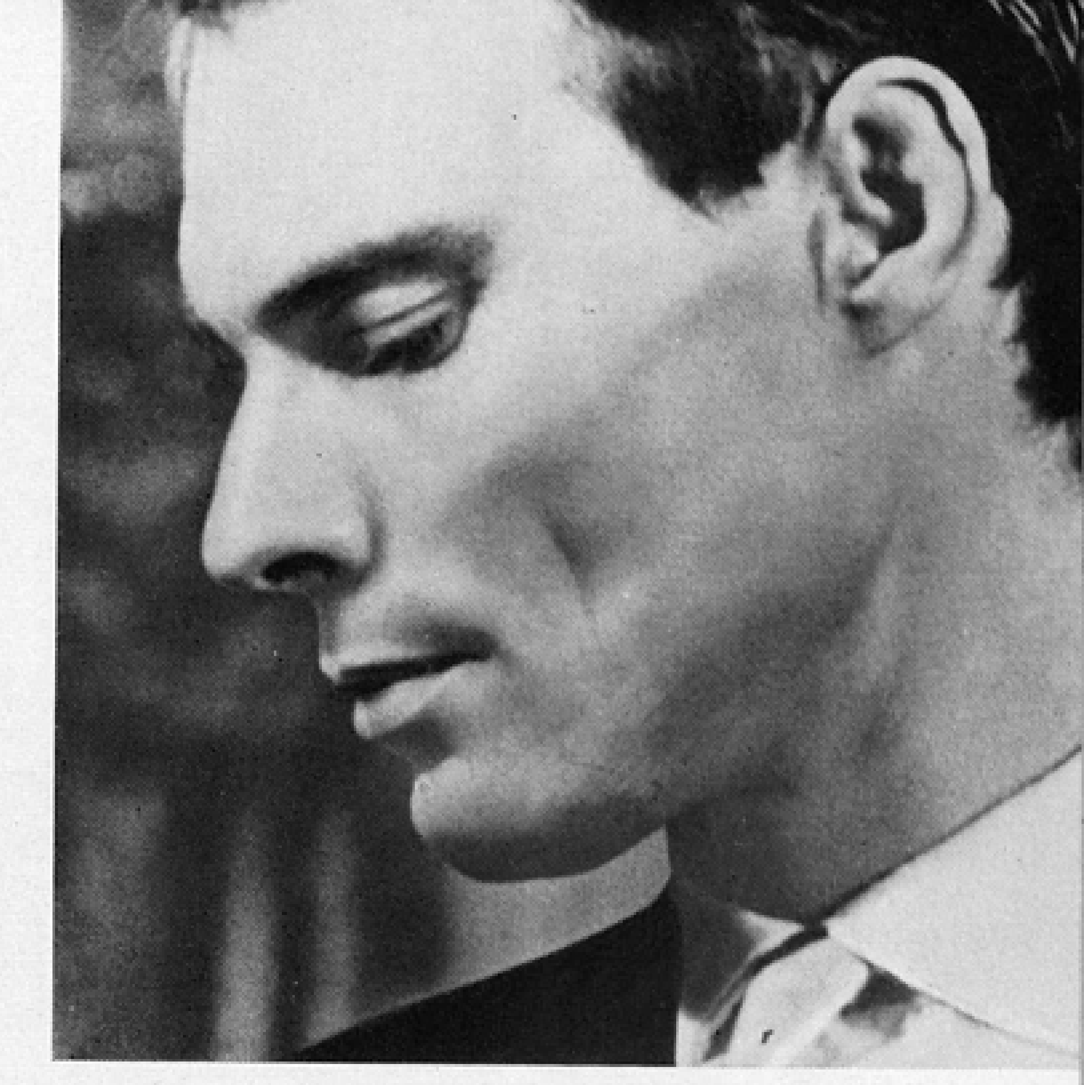
Однако, надо признаться, что когда идут заключительные титры фильма и подробно перечисляются страны, принявшие участие в его создании, невольно спрашиваешь себя: почему же первыми о Зорге на экране рассказали кинематографисты Франции, Италии, Японии, а не его родины — СССР? И не только перед Рихардом Зорге в долгу наше кино. Неужели же «Подвиг разведчика» и «Поединок» исчерпали все сюжетные и все изобразительные возможности этой темы, кинорассказа о бойцах «невидимого фронта», по поводу которых у такого врага СССР, как Ален Даллес, однажды вырвалось признание: «Из своего собственного опыта я вынес впечатление, что советский разведчик представляет собой чистейший и самый совершенный образчик особой человеческой породы. В этом, мне думается, заключается самая важная отличительная черта советского разведчика, гораздо более важная, чем его профессиональные качества практика разведывательного искусства. Можно сказать, что он является своего рода конечным и высшим продуктом советской системы, воплощением советского образа мыслей».

Когда шел VII пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии, среди новых книг оказался только что вышедший сборник предсмертных писем борцов против немецко-фашистских захватчиков «Говорят погибшие герои». Сколько благороднейших, увлекательнейших тем ожидает художника, читающего это собрание документов, свидетельств несгибаемого мужества советских людей, оказавшихся во вражеском плену. Сколько героев, бывших ранее в безвестности, ожидают своей очереди в киностудиях.

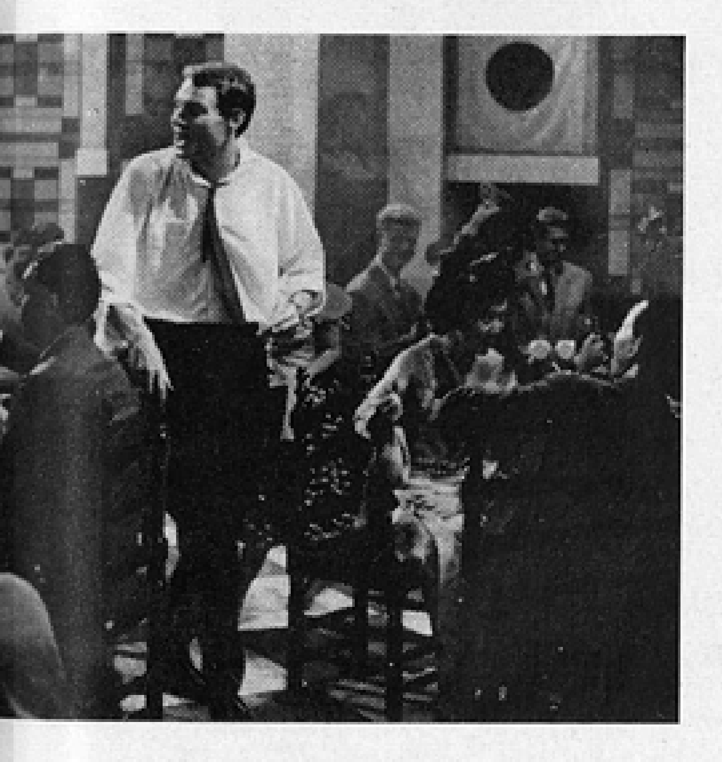
И я снова возвращаюсь к подвигу Зорге: сколько еще осталось «белых пятен» в истории этого человека из легенды, которого одни величают разведчиком века, другие — разведчиком-философом, третьи — разведчиком-идеалистом, четвертые — разведчиком-фанатиком, но который прежде всего и главным образом был разведчиком-коммунистом.

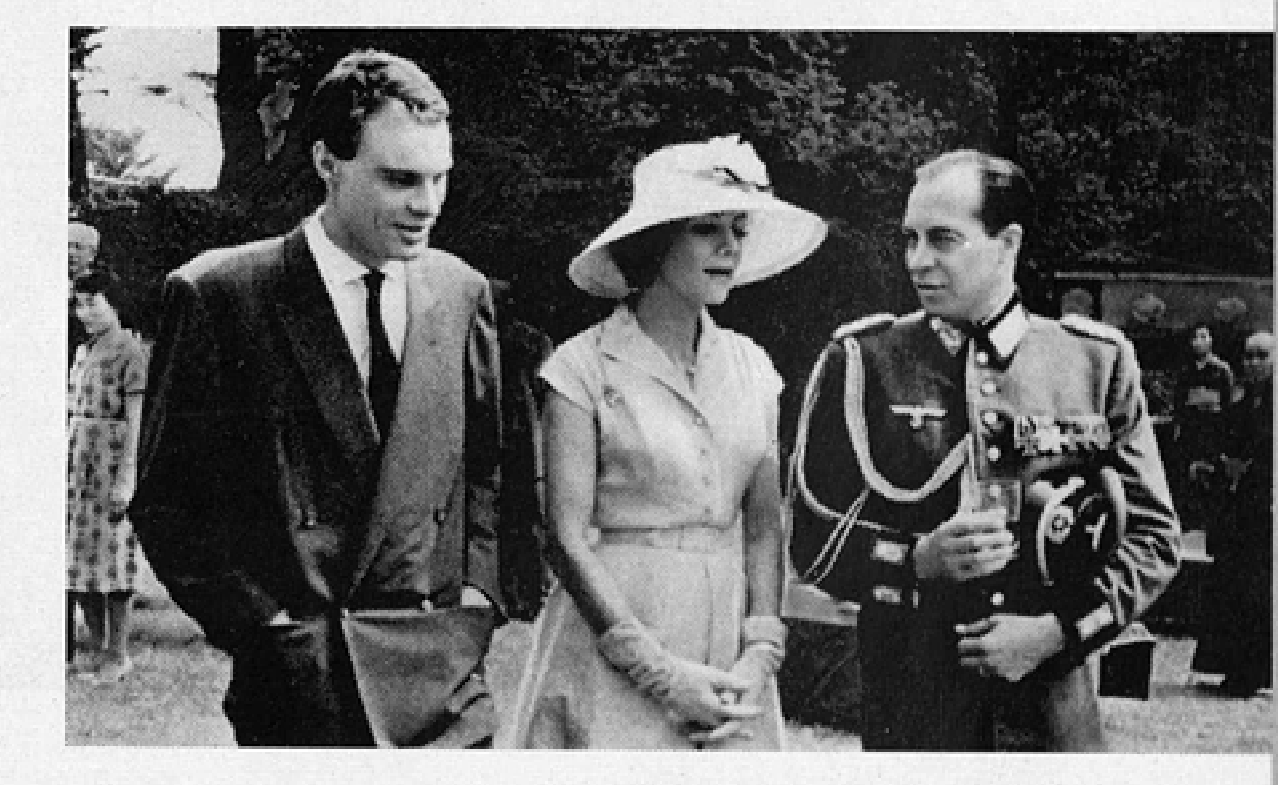
«ПРОФЕССИЯ — ИНТЕЛЛИГЕНТ.
ПРИЗВАНИЕ — ПАРТИЙНАЯ РАБОТА»





«КТО ВЫ ДОКТОР ЗОРГЕ?» Авторы сценария Ив Чампи, Р. М. Арло. Режиссер Ив Чампи. Операторы Т. Абуката, Е. Вилербю. В главных ролях: Томас Хольцман, Ганс Отто Мейснер, Кейко Киси, Марио Адорф











Кадры
из фильма
«КТО ВЫ,
ДОКТОР
ЗОРГЕ?»







*Статью известного индийского режиссера Сатьяджита Рея мы перепечатываем с незначительными сокращениями из журнала «Шоу» (США). Сатьяджит Рей делится своими наблюдениями о том, как проявляются некоторые национальные особенности в кинематографии различных стран — главным образом на материале фильмов японских мастеров кино, в частности Акиры Куросавы и Кэндзи Мидзогути. Советскому зрителю знакомы имена этих крупнейших японских режиссеров — недавно на наших экранах с успехом прошли фильмы «Злые остаются живыми» Акиры Куросавы и «Жизнь без счастья» Кэндзи Мидзогути. Фильмы самого Рея также известны советским зрителям: многие из них демонстрировались на проходивших в Москве и других городах Советского Союза фестивалях индийских фильмов, а также на Московском международном фестивале 1963 года.*

*Статья Рея не претендует на искусствоведческий анализ и обобщения, но в ней есть немало тонких частных наблюдений, и потому мы считаем полезным познакомить с нею наших читателей.*

Сатьяджит РЕЙ

# Покой снаружи, огонь внутри

Когда я был студентом университета Рабиндраната Тагора в Шантиникатане, мы на уроках живописи должны были освоить основы искусства выведения китайских иероглифов. Мы терли палочки из китайских чернил о фарфоровые блюдца, смачивали в них бамбуковые японские кисточки, после чего держали их наготове, расположив перпендикулярно над листьями непальского пергамента.

— Теперь нарисуйте дерево,— говорил нам профессор Босе (Босе был известным бенгальским художником, совершавшим паломничества в Китай и в Японию). — Нарисуйте дерево, — говаривал он, — но не сверху вниз, как рисуют в Европе. Дерево растет в в е р х, не вниз. Движение кисточки должно быть направлено от основания вверх...

В этих словах выражалось, мне кажется, его преклонение перед естественным ходом жизненного процесса.

Когда рисуешь, каждый мазок, каждое движение пальца, кисти, локтя как бы созерцает и подчеркивает этот процесс, это относится не только ко всему, что живет и растет. Все то, что составляет видимую глазу действительность, подвергается наблюдению, анализу, испытывается на ощупь, а затем, освобожденное от всего несущественного, предстает в своей чистой форме, чистом составе, чистом ритме.

Эта условность не ограничивает свободу художника, так как она основана не на математике, а на мироощущении человека. Именно поэтому легко отличить женщину работы Харунобу от женщины Утамаро, пейзаж Ма Юаня от пейзажа Ли Тана. В конечном итоге, именно индивидуальность художника придает произведению искусства колорит и форму.

Когда речь идет о фильмах, значительно труднее четко выделить национальные черты. Прежде всего отсутствует почерк, наносимый орудием производства: кисточка и резец уступили место менее индивидуальной и более механистической кинокамере, чей объектив ведет себя «на западный манер», фиксирует перспективу и тени, как это принято в европейском искусстве, вопреки исконным предпосылкам искусства стран Востока. Пейзаж с людьми в японском фильме (если не обращать внимания на кимоно, бамбуковые ростки и т. д.), по всей вероятности, подчиняется канонам западного академического искусства, а не восточного, что, впрочем, закономерно.

В чем же тогда следует усматривать национальные черты, присущие собственно киноискусству Востока?

Возможно, разрешение этого вопроса упростилось, если бы режиссеры с Востока иногда снимали фильмы на западные темы в соответствующих условиях и декорациях. Жан Ренуар снял фильм «Южанин» в Соединенных Штатах и «Реку» в Индии. Для меня в этих картинах автор гораздо более француз, чем в его французских фильмах, причем это относится в равной степени к его изображению человеческих отношений (Ренуар-человек) и ко всему,

что составляет эстетическое кредо его фильмов (Ренуар-художник). К сожалению, подобных примеров среди японских режиссеров нет, и об их фильмах приходится судить только на основании разработки ими японских тем. Даже редкие экскурсы Куросавы в область европейской классики завершались адаптациями: Макбет превращается в средневекового японского военачальника и т. п.

Все это не помешало западным критикам не раз выносить свое компетентное суждение о японских режиссерах, которых по очереди хвалили, ругали и раскладывали по полочкам. Если бы речь шла о немых фильмах, этому можно было бы найти оправдание — в конце концов, мимика в определенной степени отличается универсальностью. Но учитывая язык и все, что связано с ним, неизбежно приходишь к выводу о рискованности рассуждений подобного рода, если только они не исходят от специалиста. Тот факт, что размер экрана и орудия производства более или менее стандартизованы, вовсе не означает, что в киноискусстве различных стран национальные черты проявляются в меньшей степени, чем в других видах искусства. Напротив, кино, будучи только отчасти условным, окрашивается множеством местных особенностей, как-то: навыки речи, стиль поведения, общественный быт, традиции прошлого, современные влияния и т. д. Чем наблюдательнее режиссер, тем острее он видит эти особенности и тем удачнее он может ввести их в ткань своего произведения. Спрашивается, насколько может иностранец, имея только самое общее представление об этих особенностях, чувствовать их и реагировать на них?

Взять, например, вопрос языка. В звуковом фильме предполагается, что слово выполняет не только повествовательную функцию, но еще и пластическую. Плохой актер исказит смысл слова, не заметит нюансов, ошибется в интонации. Все это пройдет незамеченным, если не знать языка, причем превосходно.

Безусловно верно, что человеческое поведение, независимо от страны, имеет черты, общие для всех людей. Выражение счастья и горя, любви и ненависти, гнева, удивления и страха, в сущности, всюду одинаково. Но эти эмоции могут отличаться какими-то местными особенностями, способными только озадачить и обеспокоить, а следовательно, и исказить восприятие непосвященного иностранца. Когда режиссер пользуется стилизацией, исходя из местной драматической традиции, бессмысленно подходить к этому с какой-либо меркой, кроме той, что связана с данной традицией.

Кстати, о быте. Я знаю одного европейского критика, который пошел посмотреть мой фильм «Патер Панчали» и был настолько шокирован зрелищем индийцев, евших пальцами, что вынужден был уйти, едва начался второй эпизод за обеденным столом.

Если все сказанное действует на критика, как холодный душ, то позвольте мне со всей ясностью подчеркнуть, что хотя и я думаю, что всесторонняя оценка фильма иностранцем, плохо знающим быт и нравы данной страны, невозможна, любой хороший фильм раскрывает немало ценного для чуткого и дружески настроенного зрителя.

Я видел фильм «Рашомон» в Калькутте вскоре после его триумфа в Венеции. Здесь мне следовало бы признаться в том, что мои познания относительно Дальнего Востока почерпнуты из произведений Уэли и Лафкадио Хирна; и хотя я «на ты» с Шекспиром и Шопенгауэром, мне все еще предстоит познакомиться с Мурасаки и учением Лао-дзы. В начале этого века японский аристократ и эстет граф Окакура приехал в Индию, чтобы проповедовать «единство Азии», он говорил, что Азия объединена одинаковыми принципами искусства и философии. Допустим. Но факт остается фактом: многие страны Востока обходятся пентатоникой в музыке, а Индия не может обойтись без всей хроматической гаммы, не говоря о четверть-тонах (лично мне еще нужны Бах и Моцарт). Если я и люблю китайскую живопись и японские гравюры, то никак не в ущерб моему восхищению Сезанном и Пьеро делла Франческа. А привычки еды? Китайцы никогда не заканчивают трапезу третьим блюдом, а в Индии следуют санскритской пословице, согласно которой «всякая еда должна окончиться сладостями».

Несмотря, однако, на все различия, «Рашомон» глубоко взволновал меня. Нет сомнений в том, что японцы отнюдь не просчитались, выбрав для показа на всемирном фестивале фильм Куросавы. Я не уверен в том, что произведения других режиссеров, например ныне умерших Кэндзи Мидзогути или Ясудзиро Одзу, произвели бы такое же впечатление в этих условиях. Ибо «Рашомон» — фильм, отличающийся профессиональным мастерством, зрелостью темы и той необходимой дозой универсальности, которая, не отчуждая, сохраняет привлекательность экзотики.

Кроме того, это был фильм, который явственно говорил о кульминации, расцвете, а не о поисках начального пути. Невозможно предположить существование кинодержавы, где «Рашомон» возник на пустом месте. У начинающего может быть богатое воображение, но виртуозный монтаж и использование камеры говорили о большом опыте.

Последующее знакомство с более ранними работами других японских режиссеров подтвердило впечатление, произведенное «Рашомоном», о существовании в Японии формы искусства, запад-

ного по происхождению, но перенесенного и пустившего корни на новой почве. Орудия производства остались прежними, но методы в лучших и наиболее характерных произведениях отличаются своеобразием и носят печать данной культуры. Многие из японских фильмов говорят о том, что предпосылки западных теоретиков могут быть применены только к некоторым западным формам кинематографа и должны подвергнуться модификации, чтобы соответствовать как Востоку, так и Западу в целом.

Среди всех японских режиссеров Куросава наиболее доступен миру. Тому есть очевидные причины. Он, например, предпочитает простые, общечеловеческие ситуации узким и региональным: страх перед возможностью ядерного уничтожения, взяточничество среди высокопоставленных чиновников, античеловечное влияние бюрократии, простые столкновения добра и зла, моральная аллегория в «Расёмоне» и т. д.

Но то главное, на мой взгляд, что завоевало стольких почитателей его искусства на Западе, — это приверженность Куросавы к кинетике, физическому действию. «Кино должно двигаться» — такова аксиома, которая проникла во многие книги по эстетике кино. Я предполагаю, что у этой аксиомы некогда был придаток, который отпал, словно хвост у ящерицы: «Кино должно двигаться, иначе зрителям станет скучно и они уйдут посередине фильма» — или что-нибудь в этом роде. Как бы то ни было, эти три слова стали священны, как заповедь, вследствие чего движение ошибочно стало отождествляться с физическим действием.

Я недостаточно знаю Японию, чтобы судить о том, соответствует ли действие типа Куросавы японской традиции в искусстве или же искусство режиссера отличается западными чертами. Так или иначе, это не имеет особого значения, коль скоро я могу получить острое наслаждение, например, от хорошо продуманной сцены сражения и дуэли.

Можно спорить о корнях мастерства Куросавы, но нет никакого сомнения в том, что он по темпераменту значительно отличается от Одзу и Мидзогути, которые оба более соответствовали моему априорному представлению о японском режиссере. Возможно, я ошибаюсь, но не могу не вспомнить снова слова моего дорогого старого профессора Босе: «Представьте себе Фудзияму, — говаривал он.— Огонь внутри, покой снаружи. Таков символ подлинного художника Востока».

Как творчество Мидзогути, так и Одзу, говорит о наличии накопившейся силы и больших чувств, которые, однако, никогда эмоционально не выплескиваются через край. Работы этих режиссеров кажутся почти анахронизмом, настолько им, видимо, незнакомы нормы, принятые на Западе. Это, в сущности, доказывает лишь то, что кино является тем, что вы из него способны сделать и как вы его используете, а не тем, чем представляет его себе какой-нибудь горе-педагог.

Я вовсе не хочу сказать, что эти мастера ничему не научились у Запада. Все художники, сознательно или бессознательно, впитывают уроки предшествовавших мастеров. Но когда искания режиссера глубоки и когда традиция остается живой, внешние влияния неизбежно уменьшаются и исчезают по мере появления подлинно национального стиля.

Как индийского режиссера меня многое восхищает в японских фильмах. Меня поражают поиски внутренней правды, которые отличают лучшие японские фильмы и другие произведения японского искусства. Режиссер в чисто человеческом плане показывает эту правду через игру актеров, которых можно причислить к лучшим в мире. Мифуне, Танака, Мори, Мачико Кьё — эти и другие обладают диапазоном, включающим в себя все — от еле заметных тонкостей сдержанной игры до каскада эмоций.

Качество актерской игры наводит на мысль о тщательности и дисциплине, которые накладывают свою печать на все аспекты кинопроизводства, равно как и на японское искусство в целом. Легко себе представить, как утонченный японец отшатнется от, например, случайного и грубоватого характера фильмов Жан-Люка Годара. Истинный японский художник скажет вам, что произведение искусства должно быть здоровым: оно должно жить и дышать, вдыхать и выдыхать. К чему фильм, который спотыкается, как больное или искалеченное существо?

Затем следует помнить о японской манере использования камеры, света. Свет используется, как кисть художника, чтобы ощупывать и выявлять фактуру вещей, создать настроение, придать выразительность определенному изображению. Дело не в том, что Западу незнакома экспрессивная фотосъемка. Просто, если не считать самого последнего времени — с эпохи немого кино, когда даже двухчастевке можно было придать тонкую долю правды и когда Штрогейм разрушал стены жилых домов, чтобы добиться требуемого освещения,— такой съемки становится все меньше и меньше. Голливуд в особенности отличается неумолимым снижением качества съемок за последние годы. Высокооплачиваемые декораторы — подражатели природы — и все растущие батареи искусственного освещения мало-помалу заменили природу, в результате чего операторы должны были вдохновляться такими второстепенными вещами, как академическая живопись и шикарная «салонная» фотография.

Возможно, преклонение перед естественным светом в Японии объясняется отсутствием там натуралистической традиции в изобразительном искусстве. Режиссер постоянно чувствует экспрессивную силу света и тонкую грань между театральностью и допустимыми приемами кино.

Вспомните Макбета Орсона Уэллса, бредущего среди мглы в окружении бутафорских камней и пещер, и сравните его с Макбетом Куросавы (в «Кровавом троне»), погруженным в мрачные думы на вершине Фудзиямы. Настоящие дождь и туман и пронзительный ветер придают фильму правдивость и поэтичность, совершенно недоступные студии.

Японцы превосходно понимают, что кинокамере легче всего прибегнуть к трюкам и иллюзиям; но их врожденное чутье подсказывает им, что слабость таких иллюзий заключается в том, что, будучи техническими приемами, они никогда не смогут обладать силой подлинности. Поэтому они даже своим призракам придают черты осязаемости. Достаточно посмотреть «Угетсю» Мидзогути, чтобы убедиться в том, что такой прием действует намного сильнее, чем любая двойная экспозиция.

Часто раздается жалоба, что японские фильмы — даже очень хорошие — «все-таки очень медленны». Некоторые из моих фильмов подверглись такой же критике со стороны западных коллег. Мне же кажется, что медленный темп столь же правомочен в кино, как в музыке. Медлительность — вещь относительная: она зависит от степени увлеченности зрителя. Эта степень отчасти определяется знакомством зрителя с различными общественно-эстетическими элементами, входящими в фильм, и его доброжелательным отношением к ним.

Я ощущал это не раз, читая работы западных критиков о моих фильмах. Я благодарен многим из них за симпатию и понимание и порой за такую степень проницательности, которую я никак не мог бы ожидать от человека Запада. Камнем преткновения чаще всего были, как мне кажется, встречающиеся изредка непривычные локальные элементы (помимо эстетических недостатков).

Тут я ничего не могу поделать. Не могу даже попытаться объяснить посредством фильмов или письменно сложность тех людей, которые живут в моих картинах. Среди приблизительно дюжины народностей, отличающихся друг от друга географическим местом жительства, одеждой, бытом, языком, внешностью и даже философией, я акцентирую свое внимание на бенгальцах, к которым отношусь и я.

Возьмем одну область — Бенгалию. А еще лучше город Калькутту, где я живу и работаю. Здесь произношение меняется от одного района города к другому. Каждый образованный бенгалец густо пересыпает свой родной язык английскими словечками и фразами. Одежда не стандартизована. Хотя женщины в основном предпочитают сари, мужчины носят одежду, которая может относиться с равным успехом то к XIII веку, то к последнему крику моды, появившемуся на страницах журнала «Эсквайр». Контраст между богатыми и бедными общеизвестен. Подростки танцуют твист и пьют кока-колу, в то время как истый брамин ежедневно купается в Ганге и поет молитву восходящему солнцу...

Что следует включать в свои фильмы? Чего не включать? Забыть ли о городе и отправиться в село, где коровы пасутся на бескрайних лугах и пастух играет на свирели? Здесь можно сделать фильм, который будет чистым, свежим и будет отличаться текущим ритмом песни лодочника.

Быть может, вы предпочли бы вернуться вспять — ко времени легенд, когда боги и демоны разделились в великой битве, в которой брат убивал брата и Кришна вдохнул жизнь в убитого горем принца словами из «Гиты»? Здесь есть простор для показа волнующих ситуаций, например при использовании великолепной мимической традиции Катаками, как это делают японцы с Но и Кабуки.

Или вас больше тянет оставаться там, где вы находитесь, — в настоящем, в самом сердце этого чудовищного, кипящего, поражающего города — и попытаться оркестровать его головокружительные контрасты?

Конечно, это могло бы быть очень увлекательно. Но разделяла ли бы ваше мнение публика?

А если нет, то могли бы вы позволить себе игнорировать ее — эту полуграмотную массу, которую годами вскармливали дешевкой и фальшью, — и обратиться к иностранному зрителю? Но какое дело Западу до всего этого? Я не убежден, что могу ответить на все эти вопросы.

Но я по крайней мере смогу дальше размышлять над этим, пока работаю над моим следующим фильмом, и над тем, что последует за ним...

**Перевел с английского В. ПОЗНЕР**

Карл РЕДЕР

# Австрийское кино? Разве оно существует?..

В течение последних пяти лет пресса, различные органы кинопромышленности и правительственные учреждения Австрии неоднократно жаловались на упадок австрийского киноискусства. Разумеется, фактически речь идет о кризисе не австрийского, а западногерманского кино, коммунисты с самого начала заявляли об этом совершенно недвусмысленно. В одной из статей газеты «Фольксштимме» читаем: «Когда говорят о кризисе австрийского киноискусства, то обычно забывают, что такового уже много лет не существует. Конечно, некоторые фильмы производятся в Австрии, но по заказу западногерманских прокатчиков, на западногерманские деньги и по западногерманским сценариям. Австрия предоставляет лишь студии, актеров и техническое руководство — вот и вся ее доля. Все эти фильмы фактически идут лишь в Западной Германии и Австрии. Если взглянуть на список импортируемых в различные страны фильмов, то увидим, что австрийская продукция не пользуется спросом ни в Италии, ни во Франции, ни в Англии».

Статью, из которой взяты эти слова, назвали при ее появлении подстрекательской и клеветнической. Прошло четыре года, и теперь официальные представители правительства выражают аналогичные мнения. Взять хотя бы министерского советника Штейскала, руководителя отдела кино в министерстве торговли. Когда один журналист спросил его, какие меры правительство собирается предпринять для преодоления кризиса, г-н Штейскал ответил: «Прежде чем коснуться главного пункта нашей беседы — государственной помощи австрийскому художественному фильму, — поставим один вопрос: существовало ли за последние годы вообще такое явление, которое можно было бы именовать «австрийским кино»? Если взять фильмы последних лет, то увидим, что выражение «отечественное кино» не более чем иллюзия. Эти фильмы, и с финансовой и с художественной точки зрения, настолько зависят от западногерманских прокатчиков, что можно говорить лишь о выполнении австрийскими фирмами германских заказов; выпущенные таким путем фильмы «экспортируются» с товарным клеймом «сделано в Австрии» за границу — простите, я хотел сказать в Западную Германию. Разумеется, кинофильмы — это такой товар, производство которого связано с искусством, и в принципе отнюдь не исключается, что могут найтись одаренные люди, имеющие чисто художественный интерес к созданию кинокартин, как, например, в Швеции. Но у нас художественная сторона кино в расчет не принимается. Продюсерами являются предприниматели чисто коммерческого толка, и если их продукция ниже всякой критики, то угрызений совести они от этого не испытывают. Главное, чтобы предприятие давало доход».

Министерский советник д-р Варганек, коллега Штейскала из министерства просвещения, присоединился к мнению Штейскала, лаконически заявив: «С 1945 года австрийского кино нет. Австрия лишь выполняет чужие заказы».

Итак, когда правительству приходится отмахиваться от назойливых просителей, оно готово пойти даже на то, чтобы сказать правду.

Фактически государственная поддержка австрийской кинопродукции означала бы в существующих условиях финансовую помощь западногерманским фильмам. Мы ко всему привыкли, но это уже слишком!

Дело в том, что начиная примерно с 1959 года не только марка «австрийский фильм», но и марка «западногерманский фильм» отвергается зрителями ФРГ. В этом, собственно, и заключается кризис — кризис западногерманской кинопродукции, а отнюдь не австрийской, ибо таковой, повторяю, просто не существует.

Буквально каждый метр западногерманской кинопродукции — художественной, короткометражной или рекламной — демонстрируется и в Австрии. Таким образом, западногерманские прокатчики полностью контролируют австрийский экран, а сама Австрия, с точки зрения кинематографии, является одной из земель ФРГ, подобно Баварии или Рейнланд-Вестфалии. Все заграничные фильмы дублируются в Германии, а это означает массовую бомбардировку австрийского зрителя вульгарно-прусскими, чуждыми австрийцам выражениями и оборотами. Кроме того, вместе с фильмами поставляется и всякий рекламный материал (фото, плакаты, проспекты), в котором к австрийскому кинозрителю постоянно обращаются так, словно он гражданин ФРГ. До сих пор нам не приходилось слышать ни одного протеста против этой попытки холодного аншлюсса — ни со стороны официальных представителей правительства, разглагольствующих об австрийской культуре, ни со стороны полиграфических фирм, которые при таких условиях теряют тысячи заказов. Но рекламная шумиха — это лишь часть генерального наступления. Все без исключения фильмы, демонстрируемые в Германии, проходят цензуру, которая часто, прежде чем открыть фильму путь на экран, предлагает произвести в нем купюры и другие изменения. Посвященным этот факт широко известен, австрийская же общественность узнала о нем лишь недавно в связи с фильмом Де Сика «Альтонские узники». Оказывается, существует не только нравственная, но и политическая цензура: что не нравится Бонну, тому нет места и на экране. «Ампутированные» цензурой фильмы попадают и в Австрию. А если картина вообще не пропускается, как, например, «Четыре дня Неаполя», то она закрыта и для австрийского экрана. Выходит, что кинополитика Бонна распространяется и на Австрию. Такую ситуацию можно назвать лишь скандальной.

В связи с дискуссией о кризисе киноискусства часто говорят о «нежизнеспособности» австрийской кинематографии. Однако, например, Швеция и Швейцария — страны, близкие к Австрии по экономической и политической структуре, — отлично справляются с выпуском кинопродукции, не подверженной иностранным влияниям. Поэтому приходится еще раз подчеркнуть, что после 1945 года в Австрии не было даже попыток создать подобную кинематографию.

Вице-канцлер Питтерман в 1962 году воскликнул: «Сохранение жизнеспособной австрийской кинопромышленности является актом обороны страны

в области культуры». Но он, очевидно, выразился не очень удачно, ибо нельзя сохранять то, чего не существовало, а то, что существовало, было чем угодно, только не средствами обороны страны в области культуры.

Ясно одно: выходящие в течение года, словно из-под штампа, халтурные ленты отвратили от кино больше зрителей, чем хотелось бы тем, кто толкает кинодеятелей на создание этих лент. Старушка УФА ныне мертва, но до самой своей смерти она весьма явно давала знать о своем существовании.

Непосредственно перед кризисом и после его начала в Западной Германии имели место некоторые попытки освободиться от чересчур настойчивой политической опеки над фильмами, осуществляемой через государственные банки. В результате на экран вышли «Девица Розмари», «Мы вундеркинды», «Розы для господина прокурора», «Мой школьный друг», «Мост», «Лисистрата», «Эшелон», «Жизнь Адольфа Гитлера». Продюсерам и режиссерам этих фильмов пришлось преодолеть сильнейшее сопротивление. Их работу с самого начала сопровождал бешеный хор хулителей, в котором слышались также австрийские голоса. Наряду с этим противники прогрессивной кинематографии прибегли и к нелегальной пропаганде, в основе которой лежало рассуждение: «Зачем все это нужно, пора все это прекратить».

Нет никаких сомнений в политической принадлежности тех кругов, которые травят прогрессивных деятелей кино. Известно, что фильмы прогрессивного направления оказались рентабельными и с деловой точки зрения; многие из них нашли покупателей во всем мире — и на Востоке и на Западе. Следовательно, разговоры о плохом вкусе публики являются чистейшей клеветой. Успех прогрессивных фильмов доказал правоту тех, кто утверждает, что хорошую публику гонят из кинозалов плохие фильмы. В Западной Германии к 1962 году всякие попытки отойти от угодной правительству линии были решительно пресечены. Кое-кто не желал терпеть положения, при котором с экрана провозглашалось то, о чем было бы желательно умолчать.

Вот бы независимой австрийской кинематографии воспользоваться создавшейся ситуацией! Смогла ли она это сделать? Чтобы ответить на этот вопрос, достаточно перечислить названия четырнадцати фильмов, выпущенных в Австрии за 1963 год: «Веселые проказники», «Пой, но не играй со мной», «Император Иосиф и дочь обходчика», «Загадка красной кисти», «Пай-мальчик», «Черная кобра», «Бал-маскарад в Скотланд-Ярде», «Наши проказницы-племянницы», «С наилучшими рекомендациями», «Ангел ли Геральдина?», «Тетка Чарлея», «В поющей лошадке на озере Кенигзее», «Свадьба на озере Нойзидлерзее» и «Когда оба виноваты». Не нужно быть пророком, чтобы предсказать, что общая цифра посещаемости за 1964 год будет еще ниже.

Несомненно, одной из причин колоссального спада посетителей является неудержимый поток более чем посредственных, плохих и даже опасных, особенно для юношества, фильмов. Протесты молодежных союзов, учительских и родительских объединений и судей, рассматривающих дела малолетних, принимаются во внимание столь же мало, сколь и советы специалистов. Главное возражение против ограничения кинoимпорта составляет тот аргумент, что демократический строй государства не терпит никакой цензуры. Единственная возможность воздействовать на допущенные фильмы состоит в том, что можно закрыть их для детской и юношеской аудитории. Соответствующее решение может принять лишь правительство земли. О практической деятельности созданных для этой цели органов следовало бы написать отдельную статью. Каждая земля судит по собственному усмотрению, так что, например, в Нижней Австрии дети от шести лет допускаются на демонстрацию тех фильмов, которые в Форарльберге для юношества запрещены. Следовательно, все педагогические принципы нарушаются в самой их основе и перед нами возникает картина глубокого провинциализма, подобного которому не найти в Европе. Но это только между прочим. Поставим теперь вопрос: можно ли утверждать, что просьбы о разрешении на ввоз рассматриваются строго демократически, то есть на абсолютно равных основаниях? К сожалению, разговоры о демократическом строе — это всего лишь блеф: дух Меттерниха еще отнюдь не выветрился. Так, для американских фильмов ограничений не существует, а для итальянских и французских они есть. Из года в год вырабатываются новые соглашения о количестве импортируемых из Франции и Италии фильмов, что ведет к сложным манипуляциям и всякому крючкотворству в отношении будущих соглашений, поскольку австрийские зрители все более охотно смотрят эти фильмы, что наносит ущерб остальным прокатчикам. Импорт из социалистических стран поставлен в зависимость от экспорта, чем и объясняется сравнительно малое число фильмов из стран социализма: ведь им в Австрии нечего покупать! Исключением является лишь Советский Союз, которому великодушно предоставлены особые привилегии. Но если посмотреть на списки проката фильмов «австрийских» прокатчиков, то мы не встретим здесь лент из Советского Союза, потому что и прокатчики по большей части являются «австрийскими» в той же мере, что и выпускаемые в Австрии фильмы.

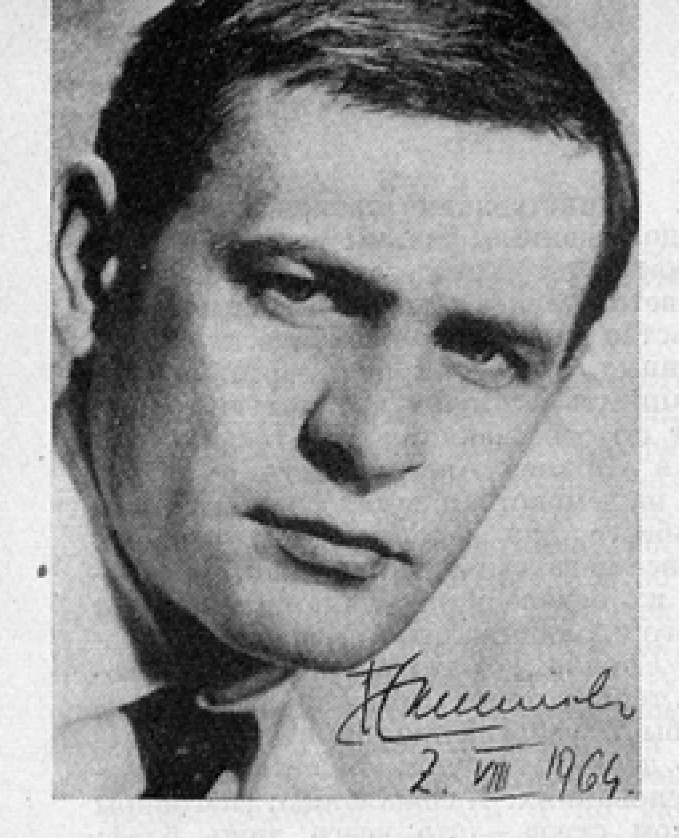
Язык кино интернационален, нужно лишь уметь на нем говорить. В Австрии не меньше людей, понимающих этот язык, чем в других странах. Часто говорят о судьбе австрийских изобретателей, нашедших признание только за границей. Но никто не говорит об австрийских кинодеятелях, которым пришлось покинуть страну. А их число гораздо значительнее, их деятельность намного нагляднее. Приведем лишь некоторые имена мирового значения: Билли Уайлдер, Отто Преминджер, Фред Циннеманн, Фриц Кортнер, Георг-Вильгельм Пабст. Имен австрийских актеров, работающих за границей, здесь не перечислишь даже выборочно: они заняли бы несколько страниц. Можно было бы немедленно создать целый ряд коллективов из первоклассных специалистов, но для начала хватило бы и одного. Этот коллектив разрабатывал бы австрийскую тематику. Сюжетов нашлось бы сколько угодно, и, конечно же, немало готовых сценариев уже годами пылятся в письменных столах.

Национальная кинопродукция и большее число хороших фильмов — вот единственный выход из кризиса. «Оборона страны, с точки зрения культуры»,—это действительно вопрос существования австрийской культуры. Но нужно много мужества, чтобы достигнуть ее независимости.

*Вена*

**Перевел с немецкого Л. АЗАРХ**

# О себе, о своем искусстве




Тадеуш ЛОМНИЦКИЙ

## ЧТО ТАКОЕ «НЕЛОЯЛЬНОСТЬ» АКТЕРА

Не первый раз задумываюсь я над проблемами, связанными с моей профессией. Творчество актера, как и любого другого художника, немыслимо без отбора. Но что отобрать и каким образом показать это отобранное так, чтобы довести его до сознания зрителя, — вот вопрос, на который я стараюсь ответить самому себе.

Независимо от размера таланта и профессиональной осведомленности взаимоотношения каждого актера с ролью подобны состоянию образованного человека, приехавшего в незнакомый город. Все кажется непредвиденным, все ново, и лишь собственные устремления всегда одни и те же. Если бы можно было подсмотреть и снять нас в таких обстоятельствах, как много интересных жестов, поз, нервных движений оказалось бы зафиксировано в таком фильме. Все детали поведения были бы необыкновенно свежи и непритворны.

Именно такая искренность, непредусмотренность поведения является для меня основой, на которой я всегда пытаюсь строить каждую новую роль.

Но есть еще нечто специфическое в работе актера, что нередко занимает мои мысли, когда я пытаюсь ответить себе на поставленный выше вопрос. Для себя я это «нечто» называю «микродраматургией» актерского творчества. Она зависит от степени охвата роли в целом, от ее понимания, а также от умения актера прочувствовать, пережить свою роль. Очевидно, что для всего этого требуется не только глубокое осмысление роли, не только тонкий вкус, напряженный труд, но и тщательно продуманные методы, ибо искусство кино в целом во многом зависит от умения все своевременно предвидеть. То, что я называю «микродраматургией», — средство для творческого воссоединения актера с воображаемыми зрителями, которым в конце концов адресован его труд. Это накладывает огромную ответственность и требует большого напряжения сил. «Сюрпризы» для зрителя актер подготавливает месяцами, но методы выражения должны быть естественны и просты.

В чем же сущность подобного «метода»? Думаю, в умении так представить персонаж, чтобы как можно сильнее связать наши размышления о жизни с самой жизнью. Это и будет умение воплотить и донести до зрителя в течение одного вечера все те мысли и прозрения о том или ином образе, познание которых в жизни отняло бы у нас долгие годы. Словом, сущность «микродраматургии» заключается в умении обнаруживать, делать явными важные, но скрытые черты образа героя. Это своего рода «нелояльность» актера к образу своего героя.

Сценарий обычно позволяет ориентироваться в материале только в общих чертах. Он дает лишь повод, толчок для работы воображения актера, для поисков того, что будет затем воплощено в голосе, в движениях, поступках, — воплощено таким образом, чтобы задуманное стало действительным, истинным. Но это только самое начало. Нужно, чтобы то истинное, что ищет и находит актер, оказалось в состоянии пробудить у зрителя интерес к себе. Усилия актера должны быть теперь сосредото-

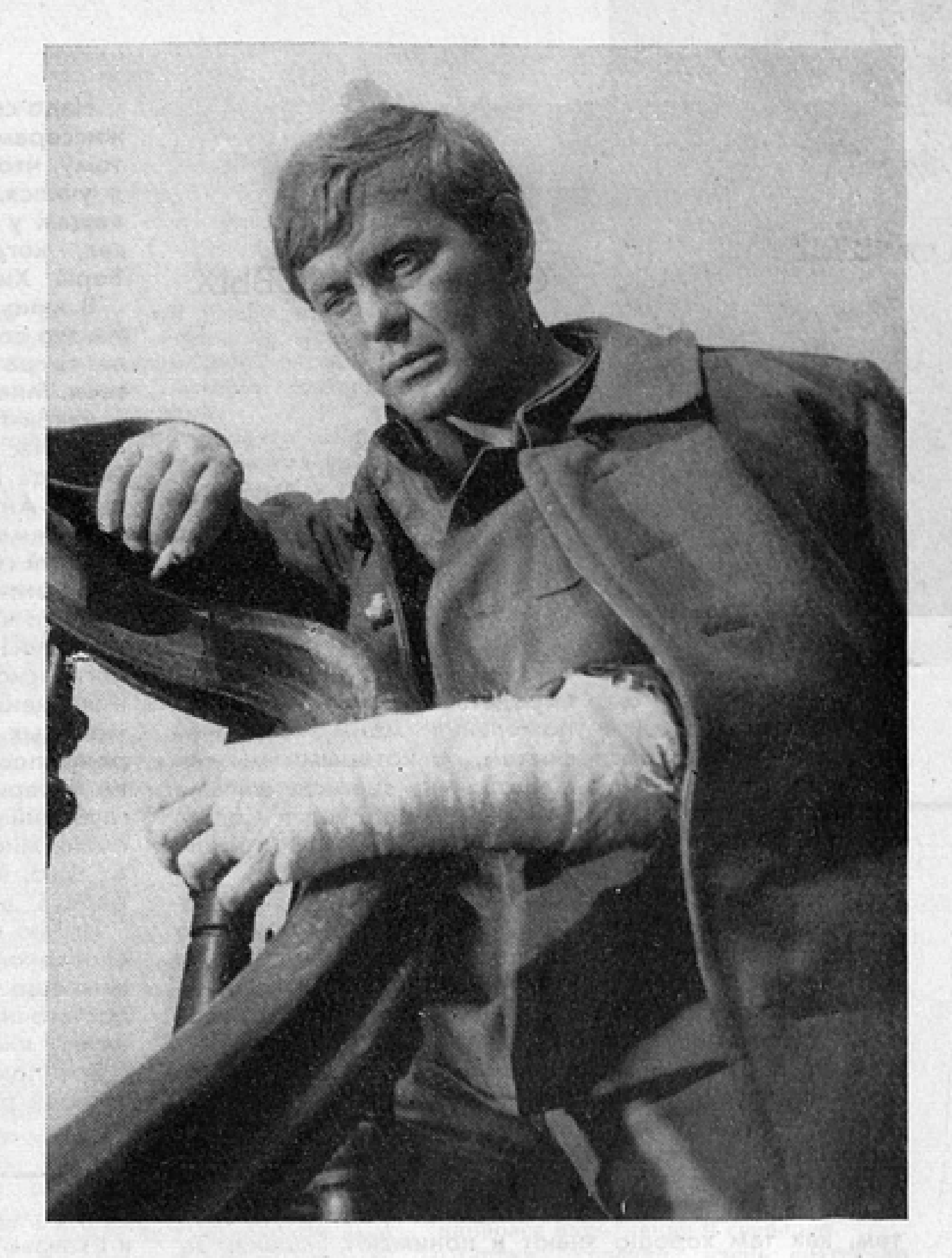
*«Жизнь еще раз»*







«Жизнь еще раз»



«Первый день свободы»

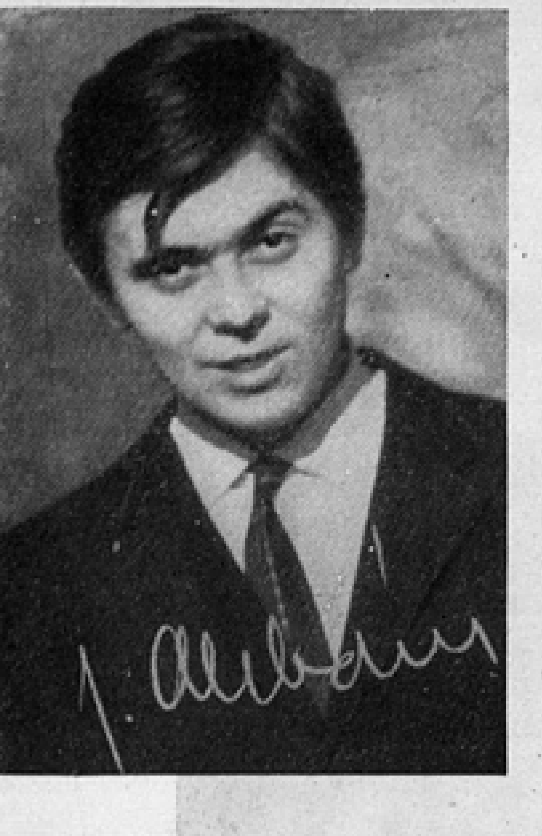
чены на том, чтобы осветить в поступках и личности героя то, что он (герой) порой не желает обнаружить, то, что он скрывает. Отсюда и мысль о «нелояльности».

Так, играя однажды в пьесе Торнтона Уайлдера «Наш город», я подготовил мотив любви к Эмили и отчаяние после ее смерти уже в первой сцене с отцом. После того как он резко отчитывал меня, я смеялся и плакал одновременно, и этот коротенький эпизод для всей моей роли служил как бы «микрофундаментом», на который она опиралась на протяжении спектакля. После такой «нелояльности» по отношению к образу, как этот смех и этот плач, вырывавшиеся «помимо моей воли», зрители обращали пристальное внимание на Джорджа Гиббса, обнаружившего в этом эпизоде свою впечатлительность, и могли затем до конца объяснить себе каждый поступок, в котором проявлялась его любовь, могли понять его отчаяние. Значение здесь имеет тот «секрет», который скрыт в персонаже и который в результате «нелояльности» актера становится известным зрителю. Сделав такое открытие, зритель заинтересовывается персонажем и либо сочувствует ему, либо вступает с ним в спор. Поэтому чрезвычайно важным является приоткрытие для зрителя хотя бы частицы истины, чтобы он понял того, кому будет впоследствии сопереживать или с кем будет спорить.

Я понимаю, что меня можно было бы упрекнуть в том, что в своих рассуждениях о «микродраматургии» роли я не принимаю во внимание такое обстоятельство, как переживание актером своей роли.

Дело в том, что в размышлениях о творчестве актера я стараюсь господствовать разумом над чувствами, без которых, разумеется, трудно говорить о каком-либо актерском мастерстве. Горячее сердце и холодный рассудок — вот качества, отличающие актера-художника от любителя. Первый знает, каким способом вызывается творческое волнение, второй только силится переживать. Я стремлюсь постоянно расширять круг моих познаний, чтобы научиться вызывать волнение зрителя, не лишая его возможности думать. Именно это приводит к выводу, что работа актера, что бы там порой ни говорили, — подлинное творчество, и стоит ему себя посвятить.

*Варшава*



Йозеф АБРХАМ

# БОЮСЬ ОДНОПЛАНОВЫХ РОЛЕЙ

Мне хотелось бы передать большой привет и самые теплые пожелания моим советским друзьям — кинематографистам, с которыми мы так дружно и плодотворно работали на съемках фильма «Большая дорога». Я почти полгода провел в Советском Союзе, и у меня сохранились самые лучшие впечатления от этой совместной работы.

У советских режиссеров меня подкупило их свободное отношение к теме. Они не боялись что-то изменить, где-то отойти от текста сценария, даже от каких-то фактов. Но они очень последовательно стремились воплотить основную идею, выразить гашековское отношение к жизни. И, как мне кажется, дух Гашека передан в этом фильме верно. Я знаю, что фильм получил одобрение наших зрителей. На мой взгляд — это лучший фильм, сделанный о Гашеке и Швейке. Фильм куплен многими странами. Этот факт говорит о его несомненном успехе.

Побывав в России, я был также приятно удивлен тем, как там хорошо знают и понимают Гашека. За время работы над фильмом мне пришлось встретиться со многими людьми, которые лично знали писателя. Они рассказали о нем много интересного. Мне удалось собрать и привезти в Чехословакию любопытные документы о жизни и деятельности Гашека в тот период. Ведь русский этап жизни писателя сравнительно мало известен в Чехословакии. И немногие знают, что Гашек в те годы занимался активной политической деятельностью.

Между прочим представление о Гашеке у наших читателей и зрителей часто сливается с представлением о Швейке. Вспоминается такой смешной эпизод. Во время съемок одной из последних сцен «Большой дороги» в Праге, на Карловом мосту, собралось как всегда много народу. Все думали, что Гашека играет Рудольф Грушинский (исполнитель роли Швейка).

— Вот это настоящий Гашек! — говорили собравшиеся, одобряя выбор актера на эту роль.

Работа над образом Гашека была для меня очень интересной. Мне вообще близки характерные роли. И я был рад, когда постановщик фильма Ю. Озеров согласился несколько изменить первоначальный сценарий, где Гашек всегда и во всем был героичен.

Я боюсь одноплановых ролей. До сих пор мне везло. Я начал сниматься будучи студентом театрального факультета Пражской Академии искусств. И все роли, которые мне пришлось играть, были чрезвычайно разнообразные. Я их называю «пестрыми».

Надо сказать, что работать с нашими молодыми режиссерами необыкновенно интересно. Возможно, потому, что это люди моего поколения. Вместе с ними я учился, хорошо их знаю, и отношение ко многим вещам у нас одинаковое. Я это особенно почувствовал, когда снимался в небольшой роли в фильме Веры Хитиловой «Потолок».

В кино лучше немного изменить роль, но так, чтобы это соответствовало твоему представлению, нежели сыграть точно по сценарию, но насилуя самого себя. Мне кажется, что каждая моя роль должна быть в какой-то мере формой моего самовыражения.

Сейчас я занят в фильме молодого режиссера Эвальда Шорма «Мужество в будни». Сценарий написал Антонин Маша. В фильме остросовременная проблематика. В нем две основные роли. Ярда — главный герой, а Боржек — его, так сказать, философский антипод. Я играю Боржека. Мой герой — несколько необычный парень. Он переживает крах своих иллюзий. Но это отнюдь не политическое или идеологическое разочарование, а, скорее, разочарование в жизненном плане. Вокруг него формируется группа молодых ребят, но он стоит от них несколько в стороне, постоянно ищет острых ощущений. Однако это не истерическая поза: Боржек достаточно умный и глубокий человек. О своем герое я мог бы говорить очень много. Но в конечном счете все будет зависеть от того, как я сумею сыграть его. Во всяком случае, работа предстоит интересная.

Играю ли я в театре? Да. Я работаю в театре Чехословацкой армии. Но должен сказать, что на сцене мне еще очень трудно — главным образом из-за недостаточного владения техникой. Сейчас я больше актер кино, нежели театра.

Вот пока, пожалуй, все, что я могу рассказать о своей работе.

*Прага*

«Большая дорога». Йозеф Абрхам (слева) и Рудольф Грушинский



Ласло РАНОДИ,
*лауреат премии Кошута*

# ДЕТИ НА ЭКРАНЕ

Необходимость приглашать иногда детей для исполнения той или иной роли в кино ставит режиссера перед рядом сложных педагогических и психологических проблем, не имеющих ничего общего с теми чисто профессиональными вопросами, которые занимают обычно режиссера, создающего художественный фильм. В этой статье я хочу рассказать о своей работе над фильмом «Будь примерным до смерти», в котором снималась большая группа детей.

Когда перед нами встал вопрос о выборе исполнителя главной детской роли, мы поняли, что это задача не из легких. Нужно было выбрать такого исполнителя, чей внешний и внутренний облик соответствовал бы представлению о герое экранизируемого произведения. По роману, это невысокий худенький мальчик, робкий и замкнутый. Действие романа происходит в Дебрецене, и герои говорят на сочном местном диалекте. Естественно, следовало учесть и этот момент.

Но самым существенным в выборе исполнителя было, разумеется, следующее: нам нужен бы такой «актер», который был бы в состоянии правдиво передать трагедию героя.

Образовав несколько «поисковых бригад», мы отправились в районы, прилегающие к городу Дебрецену. Нас интересовали дети 12—14-летнего возраста. В поисках исполнителя главной роли участники съемочной группы просмотрели в общей сложности 27 тысяч учащихся.

Во время предварительного отбора дети не знали об его истинной цели. Всех детей, которые по внешним данным более или менее соответствовали нашим требованиям, мы отбирали для проведения с ними пробных этюдов. Темой этих этюдов была кража яблок; для некоторых детей мы усложняли задачу: встреча со злой собакой и т. п. Лучшие исполнители были сфотографированы. Таким образом, из 27 тысяч детей мы отобрали 500.

Второй тур отбора проводился в городе Дебрецене. Мы вызывали по сто детей в день. После краткой беседы предлагали каждому из них задания «на фантазию»: ребенку задавался вопрос, на который разрешалось отвечать все, что угодно, кроме правды. (Кстати, отобранный нами в дальнейшем кандидат на главную роль на вопрос, на чем он доехал до Дебрецена, ответил: «На спутнике».) Следующим этапом работы были снова этюды: многие из детей, например, выполняли этюд с горячей кастрюлей, которую надо было снять с плиты. Лучшим из них мы вновь предложили проиграть сценку с кражей яблок. Таким образом из 500 детей мы отобрали 20 таких, которые соответствовали всем условиям.

Дальнейшая жизнь двадцати кандидатов на роль Миши Нилаша складывалась так: детей поселили в гостинице, в течение некоторого времени они ходили в кино, театры, с ними беседовали о романе создатели будущего фильма. Темой этих бесед служили, как правило, отдельные эпизоды книги, наиболее впечатляющие моменты. Так шаг за шагом был проанализирован в мельчайших деталях весь роман.

Следующий этап работы — проигрывание отдельных эпизодов книги сначала без твердо установленного текста, затем с текстом. Мы постепенно приучали детей к условиям работы во время съемок: последние опыты проходили уже при включенной осветительной аппаратуре и в декорациях. Многие дети чувствуют себя очень стесненно во время пробных съемок. Поэтому мы решили, что надо сделать не менее двух-трех пробных съемок — лишь в этом случае можно будет правильно судить о возможностях того или иного маленького актера. Только трое ребят (из числа кандидатов на главную роль) дошли до третьих пробных съемок. В конце концов исполнителем главной роли был утвержден маленький Лаци Тоот.

Очень важным был следующий этап работы. На месте будущих съемок мы подробно разбирали с детьми все эпизоды книги. Мы напоминали им все, что происходит в сценарии до и после репетируемой сцены. Затем детям предлагалось проиграть сцену самим, без посторонней помощи, советов и указаний. После этого с детьми проводилась беседа: очень важно было узнать, где, в каком месте дети чувствовали себя стесненно, неловко. На следующей репетиции режиссер уже советует, подсказывает «актеру». Таких репетиций проводилось по каждому эпизоду пять-шесть. Затем еще одна репетиция, в которую режиссер не вмешивается. После того как все сценки оговорены и просмотрены всей съемочной группой (операторами, осветителями), объявлялся день отдыха.

Несмотря на тщательную подготовку, первый день съемок обычно связан с огромными трудностями как для режиссера, так и для «актеров» и нередко приносит разочарование. Поэтому перед самой съемкой режиссер еще раз провел репетицию с детьми.



Лаци Тоот и Мари Теречик в фильме «Будь примерным до смерти»

Многочисленные репетиции таят, впрочем, в себе одну опасность: молодые «актеры» рискуют растратить в них непосредственность своих чувств, поэтому надо определить для себя, сколько репетиций можно провести, чтобы не «опустошить» актера.

Хлопушку в отдельных случаях мы применяли уже на репетициях, в других же случаях не прибегали к ней вовсе, так как на некоторых детей это действовало угнетающе. Уже по первым съемкам мы обычно определяли, на каком примерно по счету дубле тот или иной исполнитель играет наиболее наполненно и свободно.

Детям, конечно, очень интересно присутствовать при просмотре дублей. Однако я считаю неправильным допускать их в просмотровый зал, во всяком случае, в первые недели съемок. Дело в том, что дети обычно иного представления о себе и о своей роли, чем режиссер, и вагляд на себя «со стороны» может дурно повлиять на их игру.

Важным моментом в работе с детьми является вопрос их взаимоотношений со взрослыми актерами. В качестве положительного примера мне вспоминается дружба, возникшая между Мари Теречик и Лаци Тоотом во время съемок нашего фильма. Всемирно известная киноактриса обращалась со своим маленьким коллегой, как с равным.

Разумеется, данная статья не исчерпывает всех проблем, возникающих перед постановщиками детского фильма. Тем не менее, наложенное здесь кажется мне важным, ибо проблемы, которых я кратко коснулся, неизбежно встанут перед каждым режиссером, создающим фильм о детях и для детей.

*Будапешт*

## «НОВЫЙ ГИЛЬГАМЕШ»

*(Венгрия)*



Действие картины «Новый Гильгамеш» происходит в больнице, в отделении для больных раком. Внешнего мира мы не видим. Только больных, врачей, сестер.

Что может быть страшнее зрелища постепенного угасания жизни, надежды, зрелища неравной борьбы бессильной медицины с всесильной болезнью? Что могло бы больше оттолкнуть зрителя от фильма (с точки зрения «чисто» коммерческого проката)?!

А фильм имел успех. И вызвал дискуссии среди зрителей и в печати.

«Секрет» «Нового Гильгамеша» в том, что это не медицинский фильм.

Режиссер этой картины Михай Семеш сказал корреспонденту немецкого журнала «Фильмшпигель»:

«Нас меньше всего интересовал фильм о больных и о болезнях... Мы хотели показать, что жизнь прекрасна и ее надо любить».

Прекрасное можно передать, показывая красоту человеческого тела, гармонию природы, совершенство архитектурных сооружений. Но прекрасное — это и духовный мир людей, их поступки, порывы души. Это вера в человека и человечество. Прекрасное — это проявление мужества, нравственной чистоты, бесстрашия героя перед лицом самых тяжелых испытаний, способность к самопожертвованию во имя достойной цели.

Какими средствами передает «Новый Гильгамеш» любовь к жизни, прекрасное?

Роман, экранизированный Йожефом Шоймаром и Идой Андраш и поставленный Михаем Семешем, рассказывает нам драму человеческой судьбы.

Схема сюжета, как это обычно бывает со схемами, передает только контуры действия. Пересказ, как и большинство пересказов внешних событий сценария, может донести до читателя разве лишь зловещее дыхание тривиальности. Когда пишешь о тривиальном фильме — это получается, пожалуй, органично. В истинно драматическом произведении (каким является «Новый Гильгамеш») очертания событий — это окно в мир более сложных отношений. За оболочкой обстоятельств и перемен действия чувствуется открытая жизнь героев. Сюжет одухотворен. Он не исчерпывает идею, а ведет в глубь ее сложного развития. Он не впитывает содержание, как раскаленный песок каплю влаги, а вызывает ассоциации, выходящие за пределы событий. Попытаемся, говоря о «Новом Гильгамеше», очертить круг внутренних движений картины, пафос перехода от внешних событий к «невидимым» движениям мысли.

«Новый Гильгамеш» знакомит нас с драмой молодого ученого Давида (актер Иван Дарваш). Он знает, что у него рак. У него нет семьи. И он приговаривает себя к самому страшному наказанию — одиночеству.

Давид никому ничего не хочет говорить и никого не хочет видеть.

Больница, в которую он попадает, для него — избавление. Избавление от необходимости кому-то что-то объяснять, от кого-то как-то отгораживаться, самоустраняться от жизни, с которой он, этнограф, изучающий народное творчество, не то что связан — он дышит ею.

Итак, больница, где находятся тяжко больные люди, где редко раздаются даже крики отчаяния, но все отдает тишиной обреченности и отрешенности,— эта больница для Давида стала избавлением. Здесь он обрел одиночество, которое искал.

Врач Аради (актер Шандор Печи) производит смелый эксперимент. Тонкий психолог, понимающий особенности своего пациента, он посвящает его в тайну его трагедии. Знакомит с анализами, с ходом болезни. Этим врач хочет не ослабить волю Давида, а пробудить желание жить, бороться.

Воля не лечит человека, но облегчает лечение, а главное, создает иную атмосферу — уважения к Человеку.

Врач Аради своей жестокой прямотой, своей беспощадностью вывел Давида из состояния апатии, заставил его по-другому посмотреть и на себя и на окружающих.

В представлении авторов, Аради — это и есть новый Гильгамеш.

Герой легенд, владыка древнего месопотамского рода Урук — Гильгамеш был, если можно так выразиться, созерцательным мятежником. Да, он поднял мятеж против смерти. Но смерть была отвергнута непреклонным владыкой потому, что в самой жизни он искал бездействие, созерцательность потустороннего мира. Религиозный бунт героя древней легенды в конечном итоге был не поединком со смертью, а приближением жизненного существования к безжизненному.

А новый Гильгамеш — врач Аради?

Новый Гильгамеш не идолопоклонник. Он вносит атмосферу жизни туда, где витает смерть, для того чтобы дух человека (если не тело) был сильным, деятельным, полнокровным до самого последнего мгновения, пока только бьется сердце.

Теперь мы вплотную подходим к тому моменту, когда разбор фильма становится особенно трудным. В его сюжет вторгается то, что мы — на экране — видели (и увидим еще) тысячи раз: любовь.

Давид полюбил Лоллу (актриса Эдит Домьян), так же как и он, находящуюся на грани гибели. Они в одинаковом положении: время жизни и любви для них как будто кончено навсегда. Да, «как будто»... Потому что не изведанная, не познанная

медициной страшная болезнь все же иногда поддается излечению. Спасение возможно. Возможно ли? И для кого из героев фильма?

И все же это не тотализатор, где ставка — жизнь и смерть.

Это борьба, в которой участвует своими несовершенными силами наука и сам человек.

В момент, когда Давид почувствовал, что он полюбил, он произносит:

— Только сейчас мне стало страшно...

Ведь он принял ответственность не только за свою жизнь — и смерть! — но и за жизнь — и смерть! — Лоллы.

В финале происходит неожиданное: Лолла покидает больницу. Она спасена.

Давид остается. Он погибнет. Трагичен финал, но он говорит о любви к жизни и о силе жизни.

В драматическом повествовании о любви Давида и Лоллы авторы в решающих сценах сохраняют такт, чувство меры, органичность эмоционального анализа. Но на периферии художественного исследования несут заметные потери. То вторгается откровенный сантимент (приготовленная для возлюбленной плитка шоколада — деталь, повторяющаяся дважды и напоминающая стилистику традиционного мелодраматического фильма). То сюжет начинает «закругляться», в нем появляются искусственные осложнения: оказывается, и Аради хотел бы отдать свое сердце Лолле, и медицинская сестра (актриса Сильвия Даллош) — образ во всех остальных отношениях весьма убедительный — неравнодушна к Давиду. Традиционная сюжетная ситуация двух пар (к счастью, данная лишь в намеке, неразвитая)!

Говоря о сантименте в сцене, когда Лолла и Давид встречаются в парке, венгерский кинокритик Иштван Чик замечает:

«Впечатление такое, словно на белоснежный мрамор с тонкими прожилками ляпнули ложку гипсового раствора, призванного заменить мрамор».

«Гипсовый раствор» переносит нас в область имитаций. Мелодрама здесь тщится имитировать философскую трагедию. При этом она остается только мелодрамой.

Скрытый, полный внутреннего напряжения драматизм фильма «Новый Гильгамеш» облечен в форму неторопливого, вдумчивого повествования. Актерское исполнение, как и в ряде других венгерских картин последнего времени (например, в «Жаворонке»), — на высоком художественном уровне. Режиссура Михая Семеша исполнена достоинства, простоты. Художник Барнабаш Хеди сохраняет в декорациях известную меру условности, он передает обстановку больницы, изолированной от внешнего мира. И все же это не условность фантастики, и больница невымышленная. Это сегодняшний быт людей, нам близких.

Режиссура, актеры, изобразительный строй фильма решают основную драматургическую задачу — показать, как разрушается одиночество героев, как они обретают связи, объединяющие их в борьбе со смертью.

Пусть не всегда одинаково хорошо, но фильм «Новый Гильгамеш» всем своим духом противостоит концепции неверия в человека, отчаяния, которыми проникнуты кинопроизведения некоторых не только заурядных, но и высоко талантливых, искренних художников буржуазного кино.

Тема «Нового Гильгамеша» не новая для кинематографа. У нас на памяти, скажем, пафос безысходности американской картины «Мрачная победа» с участием выдающейся актрисы Бетт Дэвис, где раскрывалась психология женщины, которая знает, что через шесть месяцев она погибнет.

Совсем недавно мы видели талантливую работу Аньес Варда «Клео с 5 до 7», показывающую два часа жизни героини, заболевшей раком. Как ни велики достоинства этой картины, мне она кажется все же слишком «построенной», слишком элегантно сделанной для столь серьезного разговора.

Поединок человека со смертью занимал и советских кинематографистов, например «Девять дней одного года». Здесь, как и в названных картинах, герой знает, что смерть близка. Но в «Девяти днях одного года» это служит исходным моментом для того, чтобы показать потребность человека социалистического мира в выполнении высокой жизненной задачи, показать повседневность и органичность подвига для советского человека.

Эмоциональное впечатление от «Нового Гильгамеша» я не могу отделить от той обстановки, в которой мне довелось ее просмотреть. Это были отчаянно жаркие летние дни 1964 года в Москве, на совещании кинематографистов социалистических стран. На всех нас, участников этого дружеского симпозиума, яркое впечатление произвели и «Новый Гильгамеш» и «Столкновение» — картина о современной городской молодежи Венгрии, в некоторых отношениях спорная, но яркая, поставленная превосходным мастером режиссуры Феликсом Мариаши. К этому я добавил бы и фильм молодого венгерского режиссера Иштвана Гааля, в недавнем прошлом оператора, «Стремнина». Сюжетно напоминающий «Приключение», этот фильм, полемизируя с произведением Антониони, говорит о ценности человеческой жизни.

Стилистическая ошибка молодого режиссера фильма «Стремнина», на мой взгляд, в том, что он сохранил замедленную манеру повествования, многозначительные паузы, свойственные Антониони, хотя содержание венгерского фильма вырывается из этих рамок. В первой половине картины, когда начинается поездка молодых людей в деревню и неожиданно тонет в реке юноша, возникает впечатление, что «Стремнина» — очередное подражание «Приключению» — замедленность действия как-то оправдана: это как бы трамплин для того, чтобы в дальнейшем пойти своим путем. Но дальше, когда кажущееся сходство «Стремнины» с «Приключением» исчезает, когда действие круто ломается и перед нами предстают эпизоды борьбы за человека, ищут причину его гибели — такое драматургическое построение выглядит манерностью; есть места, которые воспринимаются как разрозненные этюды на темы грусти, печали. Здесь ждешь иных ритмов, большей драматургической эмоциональной собранности и напряженности.

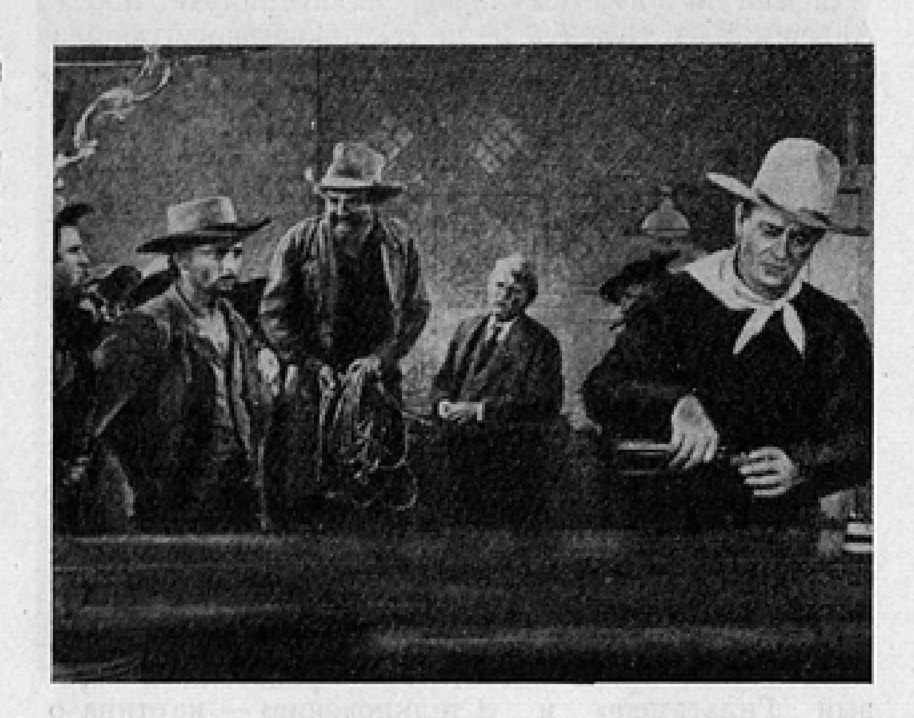
Разные картины, поставленные художниками разных поколений, объединены значительностью и актуальностью проблем, разрабатываемых в них с позиций социалистической идеологии. На этом трудном и благодарном пути венгерская кинематография одерживает свои нелегкие и важные победы.

Используя название упоминавшейся выше картины, я бы сказал, что венгерское кино выходит на стремнину — туда, где дух захватывает и дышится полной грудью.

М. Вайсфельд

# «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ УБИЛ ЛИБЕРТИ ВЭЛАНСА»

*(США)*



Элегичность нередко сопутствует вестерну. В фильме «Человек, который убил Либерти Вэланса» элегичность усилена стократно. Потому что это «старый фильм». Его делал старый Джон Форд, для которого вестерн не просто один из киножанров, но вся его жизнь («Я был ковбоем; я получал тринадцать долларов в месяц за свои руки, неплохо, а?..»*).

Форд снял своих старых актеров Джона Уэйна и Джеймса Стюарта, снял в ролях, явно не соответствующих их возрасту, не стремясь скрыть некоторую обрюзглость Уэйна и не замазывая толстым слоем грима глубокие морщины на лице Стюарта.

Здесь бесспорно обаятельна твердость крупного режиссера, остающегося верным своим привычкам, принципам и даже актерам. Но в этой преднамеренности есть и свой особый, сугубо личный смысл для режиссера («Да, я люблю вестерны... Из своих я не отдаю предпочтения ни одному, это работа, это вестерн»).

«Человек, который убил Либерти Вэланса» — во многом итоговый фильм. В нем, как никогда раньше у Форда, сильны элементы раздумья над тем комплексом мыслей, которые он развивал в своем творчестве, чрезвычайно обострено желание дойти до конца, выяснить для самого себя и раскрыть зрителю определенность результата.

...В маленький тихий городок где-то на западе Америки приезжает высокий седой человек с женой. Для города это сенсация: знаменитый сенатор прибыл на похороны нищего. Дотошные провинциальные репортеры хотят разгадать тайну этой странной связи между сенатором Рэнсоном Стоддардом (Джеймс Стюарт) и покойным Томом Донифоном (Джон Уэйн). Газетчики настойчиво выспрашивают сенатора, надеясь получить захватывающий материал, и Рэнсон Стоддард не противится их назойливости и соглашается все рассказать, может быть, больше для самого себя, чем для них.

Приемом рассказа в рассказе обостряется контраст между настоящим и прошлым. Настоящее поражает странно застывшей предмогильной умиротворенностью. Дряхлые, еле передвигающиеся старики встречают сенатора; грубо сколоченный ящик гроба в почти пустой комнате и седой негр, окаменевший в углу на краешке скамьи: и наконец, самое печальное — поездка жены сенатора к полусгоревшему дому, заброшенному прежде, чем в нем начали жить. Все эти детали вносят в фильм ощущение всеобщей тревоги.

Прошлое в воспоминаниях сенатора — многообразие лиц, хоровод сплетен, страхов, споров — пышет буйной силой и наполнено страстью созидания. При этом в памяти сенатора возникают не только трогательные, но и страшные, даже жестокие картины. И самая жестокая — бессмысленное избиение пассажиров ограбленного дилижанса и фигура одного из последних бандитов прерий — Либерти Вэланса (Ли Марвин), зловещая и причудливая в высоких сапогах и ковбойско-мексиканском жилете, расшитом золотыми галунами.

Каждое появление Вэланса на экране воспринимается как спектакль. Но в шаржированно-резких движениях Вэланса, в его подчеркнуто резкой манере поведения, в развязном цинизме вдруг проскальзывает, вероятно помимо его воли, какая-то странная в подобном персонаже истеричность. В бессмысленной жестокости чувствуется усталость, стремление любой ценой поразить окружающих внешними эффектами, постоянное желание доказать прочность и непоколебимость репутации негодяя.

Ощущая непрочность установленной им системы страха, Вэланс с особенной ненавистью воспринимает появление в городе Рэнсона Стоддарда. Даже не само его появление, а то, что этот мальчишка, приехавший с двумя рубашками «завоевывать» Дикий Запад, сопливый демократ, убежденный противник насилия, осмеливается сунуть грабящему дилижанс Либерти Вэлансу Декларацию прав человека. В своем патетическом демократизме он комичен, в движениях неловок. Из милости его нанимают мыть посуду в салуне — тарелки валятся у него из рук; стреляет из револьвера в лежащую почти рядом банку и умудряется промахнуться на целых пять метров...

Однако как бы эффектно ни было столкновение слабого, но одержимого идеей человека, с сильным негодяем, фильм Форда не только об этом. Не меньше, чем о Вэлансе или Рэнсоне, он о благородном ковбое Томе Донифоне. Плоть от плоти Дикого Запада, неграмотный силач и сентиментальный возлюбленный, неумело ухаживающий за девушкой, Том является человеком, для которого моральный кодекс Запада — альфа и омега всего его существования. В столкновениях Рэнсона Стоддарда с Вэлансом Том становится на сторону адвоката, но не потому, что верит в правоту его идеи, просто ему жалко слабого, над которым измывается чувствующий свою безнаказанность бандит.

Рэнсон Стоддард входит в общество, находящееся на сломе, еще верящее в традиции Запада, но уже почувствовавшее потребность в твердом законе. Идеи, принесенные Рэнсоном, конкретизированные в требовании предоставить территории права штата, заставляют видеть в этом неловком человеке выра-

* Это и последующие высказывания Форда взяты из его интервью Жан-Луи Рипейру, напечатанного во французском журнале «Синема 61», № 53.

зителя принципов общественного прогресса. Поэтому он ближе, понятнее людям, чем Том.

В этом меняющемся мире Тому трудно, может быть, даже труднее, чем Вэлансу. В конце концов, в бандите есть некая извечность зла, позволяющая ему пытаться приспособиться к любой перемене условий. Теперь его нанимают богатые владельцы ранчо, чтобы он любой ценой добился избрания в законодательное собрание территории угодного им кандидата, то есть самого себя.

В вульгарной манере провинциального диктатора он мечется на предвыборном собрании с револьвером в руках, стучит по столу плетью, но эта бравада мгновенно растворяется в недоброжелательном молчании зала, и при голосовании ни одна фермерская рука не поднимается за Вэланса.

Вечером в бессильной ярости Вэланс зверски избивает пьяненького редактора местной газеты Пибоди, напечатавшего сообщение о поражении бандита на выборах. И Рэнсон не выдерживает: с револьвером в руках он выходит на темную площадь, где перед салуном его ждет нагло ухмыляющийся Вэланс. Для Рэнсона это самоубийство: что кроме случайности может спасти его от пули одного из лучших стрелков города?.. И как связать эту попытку прямого самосуда с идеей необходимости легального наказания зла?..

Вэланс куражится. Пули взбивают фонтанчики пыли вокруг Рэнсона. «А теперь — в лоб!» — милостиво сообщает бандит. Но раздается выстрел, и, сделав несколько шагов, Вэланс валится на землю.

Неожиданно появившийся Том, за которым посылали еще до поединка, видит ликующих людей, празднующих избавление от бандита, видит, как любимая им девушка с нежностью перевязывает раненую руку победителя. И, напившись в салуне, Том идет к недостроенному дому, который он возводил для будущей жены, и с решительностью отчаяния поджигает его...

Рассказ Рэнсона о своем прошлом завершается праздничным эпизодом выборов в главном городе территории. Буйный разлив страстей, огромные полотнища лозунгов, редактор Пибоди уже грозит палкой какому-то особенно рьяному противнику Рэнсона. Толпа радостно приветствует человека, который убил Либерти Вэланса, а политический соперник Рэнсона уже произносит разоблачительную речь о сомнительной репутации возможного депутата, убившего человека. Рэнсон готов принять на себя функции лидера фермерского большинства, но камнем на его совести лежит это убийство без суда.

И вот Том Донифон, придя к Рэнсону, в последний раз защищает его, — теперь от той муки, в которую для Рэнсона превратилось недавнее прошлое.

Рэнсон узнает, что незаметный в ночной темноте, Том все же подоспел к месту поединка. Не имея права открыто вмешаться в единоборство других (это противоречило бы свято чтимому им кодексу Запада), он выстрелил из-за угла. Это его пуля, а не пуля промахнувшегося Рэнсона настигла бандита.

«Иди! Ты умеешь читать и писать!» — с горькой иронией говорит Том, и, открыв огромные двери, будущий сенатор входит в ликующий зал...

В фильме Форда отчетливо ощутимо даже непоказанное будущее его героев. Например, можно домыслить в деталях всю жизнь Тома, его одинокое бродяжничество, беспробудное пьянство в салунах; можно представить себе, как умирали его ровесники, а новые люди уже не знали, кто он такой. И, наконец, можно вообразить его тоску, когда при нем рассказывали легенду о человеке, убившем Либерти Вэланса.

Сломленное рыцарство Запада не получает у Форда права даже на достойный уход со сцены. Оно уходит бесславно. И уходу этому сопутствует интонация беспросветной тоски и безнадежности...

Мы можем проследить и судьбу сенатора Рэнсона Стоддарда, человека, дождавшегося окончательного торжества своей идеи. Ему все легко достается: уважение жителей города, любовь девушки Тома, политическая карьера. Он даже становится героем легенды того Запада, с принципами которого он боролся. Никакие моральные правила не позволяют сомневаться в честности Рэнсона или подозревать его в злонамеренном присвоении чужой победы. Но иллюзорность этой победы становится для сенатора символом жизни, прожитой за чужой счет.

Фильм Форда выламывается из общего ряда вестернов не потому, что его герои или обстоятельства не характерны для жанра. Но великая иллюзия справедливости того миропорядка, который приносят на Дикий Запад люди типа Рэнсона, уверенность в человеческой значимости этих героев здесь разрушаются. Форду вдруг представилась бесперспективность цели, к которой стремятся его герои.

История карьеры Рэнсона приобретает характер обвинения — не тех, может быть, и благородных в своих побуждениях людей, которые творили историю Запада, но той системы, которую они принесли с собой. Эта система, где значимость человека определяется не его личными качествами, а волей случая или политической конъюнктурой, неприемлема для Форда.

Он идет и дальше в отказе от иллюзий. В своих прежних вестернах — «Дилижансе» или «Моей дорогой Клементине» — он еще оставлял героям надежду на то, что где-то на далеком ранчо, затерявшемся в прериях, они будут счастливы («Я люблю природу, огромные пространства, горы, пустыни... Секс, непристойность, вырождение — эти вещи меня не интересуют. Я люблю чувствовать свежий запах воздуха. Мне необходимо это»).

В «Либерти Вэлансе» традиция услужливо подсказывает Форду тот же ход. В поезде, увозящем сенатора после похорон из города, он мечтает о том, чтобы отойти от политической деятельности, вернуться в городок и зажить тихой, спокойной жизнью в маленьком домике. Но слова официанта: «Мы не возьмем у вас денег. Мы всегда готовы услужить человеку, убившему Либерти Вэланса!» — звучат как беспощадный приговор всей его жизни, как эпитафия, от которой ему уже никогда не суждено избавиться.

Элегичность этого фильма горька. И хотя Форд ни разу не употребил такие слова, как «буржуазное государство», «кризис буржуазной демократии», «разрушение личности», его фильм вызывает ощущение общего неблагополучия. И очень важно, что о неблагополучии заговорил старый Джон Форд, крупнейший реалист, демократ линкольновского толка, как любят называть его критики.

**В. Дмитриев, В. Михалкович**



## АНГЛИЯ

Фильм «Только самое лучшее», поставленный Клайвом Доннером, повествует еще об одном «пути в высшее общество». Философия героя фильма Джимми Брустера (актер Алан Бейтс) укладывается в короткую формулу: «В этом мире есть кое-какие потрясающие вещички, и я хочу обладать ими». Прокладывая себе дорогу «наверх», Джимми готов на все: ложь, предательство и даже убийство того самого человека, который помог ему вскарабкаться по социальной лестнице, — таковы средства, с помощью которых он приобретает «только самое лучшее».

Хотя, судя по отзывам печати, фильм далеко не достигает разоблачительной силы таких своих предшественников, как «Путь в высшее общество», «В субботу вечером, в воскресенье утром», «Такова спортивная жизнь», он все же вызвал недовольство американского критика Брайана Сэнденберга. «Брустер получает все, что он хотел, — пишет критик, — и остается безнаказанным. Но еще более знаменательно то, что у нас не создается впечатления, что он д о л ж е н быть наказан за содеянное зло. Короче говоря, мысль фильма в том, — заканчивает рецензент, — что все те, кто «наверху», нисколько не лучше его».

● Микки Спиллейн, поставщик бесчисленных бульварных романов, тиражи которых намного превзошли тиражи книг самых знаменитых писателей Запада, появился на экране. В английском фильме «Преследователи девушек», который поставлен по сценарию, написанному Спиллейном на основе его собственного романа, он играет главную роль. Героя зовут Майк Хэммер; это бывший нью-йоркский частный детектив, который после семилетнего беспробудного пьянства (вызванного в свое время исчезновением его секретарши Велды) ныне вновь приступает к своей деятельности, чтобы помочь расследовать дело

## БРИЛЬЯНТОВЫЙ УГАР НА ЛОНДОНСКИХ ЭКРАНАХ

*Если будущий социолог, памятуя о том, что искусство призвано отражать действительность, решит составить себе представление о проблемах, волновавших жителей Британских островов летом и ранней осенью 1964 года, на основании английских кинофильмов, демонстрировавшихся в это время на экранах Лондона, он несомненно будет игумлен. Ему представится, что самой животрепещущей проблемой, стоявшей в те дни перед англичанами, была проблема... сохранности фамильных брильянтов.*

*Один за другим почти одновременно на экраны столицы Англии вышли три фильма, посвященные этой жгучей теме, причем столь велика была, очевидно, потребность в них, что для постановки одного из этих фильмов пришлось привлечь даже капитал из-за границы: английский фильм «Лунные пряхи» (режиссер Джеймс Нейлсон) поставлен на деньги американского продюсера Уолта Диснея.*

*«В нем есть, пожалуй, все,— пишет об этом фильме кинокритик Робин Бин,— включая целых два кульминационных момента: один вызван сюжетными соображениями, другой — первым появлением на экране после двадцати лет отсутствия Полы Негри в роли мадам Хабиб — алчной миллионерши, коллекционирующей брильянты и «пережившей, как сказано в фильме, две войны, четыре революции и пять замужеств».*

*Пола Негри — не единственная знаменитость, занятая в фильме, однако, судя по единодушным отзывам критики, единственная, кому все же удалось создать более или менее достоверный образ. Неудача постигла и известную греческую актрису Ирен Папас, играющую хозяйку отеля в одном из местечек на острове Крите, и крупного американского актера Эли Уолаха, который играет ее брата — Стратоса, похитившего драгоценное ожерелье и спрятавшего его в разрушенной церкви. «Уолах, — замечает рецензент, — так великолепно таращит глаза в объектив камеры, словно ему позабыли сказать, что это не немой фильм».*

*В другом фильме на «брильянтовую тематику» — «Жулики в монастыре» (режиссер Джереми Саммерс) — знаменитостей гораздо меньше, но смысла, судя по отзывам печати, примерно столько же.*

*Если в первом фильме фигурировала заброшенная церковь, то здесь — заброшенный монастырь, где скрывающиеся от преследований преступники выдают себя за монахов. «Что за пристрастие питают англичане к своим преступникам!» —так начинает статью о фильме рецензент журнала «Филмз энд филминг».*

*Пристрастие это, впрочем, становится в дальнейшем вполне понятным, ибо, как пишет автор, «вам не удастся найти более обаятельную шайку преступников, чем эти жулики в монастыре с их нечестивыми операциями по подделке банкнот и похищению мехов и брильянтов... Нет необходимости добавлять, — заключает рецензент, — что благочестивая жизнь, которую они ведут в монастыре, доя коров, возделывая землю и общаясь с козами и свиньями, наставляет их в конце концов на путь истинный, и единственным настоящим дьяволом оказывается глава полиции».*

*Совсем на иной манер торжествует добродетель в фильме «Кто такой Мэддокс?»— здесь выясняется в финале, что брильянты, на расследовании похищения которых вертится сюжет картины, вообще не были украдены. Ричард Дэвис и другие критики считают, что этот фильм, созданный по рассказу Эдгара Уоллеса, несколько лучше других, ему подобных. Можно себе представить, каковы эти «другие», если об этом фильме тот же Дэвис пишет, что, как только его посмотришь, о нем сразу же забываешь.*

*П. Н.*



о двух убийствах—агента ФБР и сенатора.

Рецензии на фильмы, помещаемые в ежемесячном бюллетене Британского киноинститута, отличаются обычно академической бесстрастностью: пересказ содержания и краткая оценка достоинств и недостатков. Но автор рецензии на «Преследователей девушек», видимо, «не выдержал» —вот как он живописует Спиллейна, играющего своего собственного героя: «Плотно сбитый, с физиономией кулачного бойца и походкой веселящейся гориллы, он сплевывает слова, как другие сплевывают кончик сигары...»

...Майк выясняет, что оба убийства, так же как и состоявшееся семь лет назад похищение Велды, — дело рук некоего Дракона — главы таинственной международной организации, замышляющей ни больше ни меньше как овладеть всем миром. И руководят, конечно, этой организацией злокозненные «комми». (Антикоммунизм всегда превосходно уживался с бульварщиной.) Вся эта галиматья сдобрена, как пишет рецензент, «целой серией бешеных садистических драк (отдельные детали которых вырезаны цензором)».

Реймонд Дэрнат в журнале «Филмз энд филминг» еще более откровенно издевается над этой бездарной антикоммунистической стряпней, пародируя самой лексикой статьи «стиль» Микки Спиллейна. «Ах черт, чуть не позабыл сказать вам, — «спохватывается» он в конце рецензии.— Когда один из этих образованных дружков Майка произносит: «Сенатор ненавидел этих комми, как и все мы»,— наступает тишина, словно вы должны разразиться приветственными криками или вытянуться, как делаете у себя это вы, в вашей паршивой Англии, когда играют гимн».

●

Обеспокоенные резким падением посещаемости лондонских кинотеатров, английские продюсеры при посредстве Института изучения общественного мнения провели среди зрителей анкету. Приводим некоторые наиболее характерные данные, полученные в результате опроса:

17 процентов опрошенных ходят в кино один раз в неделю (пять лет тому назад при подобном же опросе выяснилось, что раз в неделю ходят в кино 85 процентов опрошенных);

3 процента опрошенных не ходят уже в кино в течение двух лет;

35 процентов ответили, что ходят в кино лишь затем, чтобы побыть с кем-нибудь «вдвоем»;

25 процентов ответили, что «покончили с кино раз и навсегда».

## АРГЕНТИНА

Очередной, седьмой национальный фестиваль аргентинского кино решено провести в городе Мендоса в начале 1965 года. Как известно, первые пять фестивалей были проведены в Мар дель Плата, шестой — в Буэнос-Айресе. Президентом предстоящего фестиваля назначен продюсер Энрике Фаустин.

## ВЕНГРИЯ

Режиссер Виктор Гертлер закончил съемки фильма «Овдовевшие невесты», сценарий которого написали Имре Бенчик, Анна Бори и Шандор Ковач по новелле Агнеш Федор. Это рассказ о похождениях одного авантюриста, по профессии водителя такси. В фильме заняты Дёжо Гараш (известный у нас по фильмам «Три этажа счастья», «Голый дипломат»), Шандор Печи, Мария Мезеи и другие.

●

В связи с исполняющимся в 1965 году двадцатилетием освобождения страны венгерские кинематографисты работают над тремя новыми документальными фильмами, посвященными этой дате. Среди них полнометражный фильм «Освобождение Венгрии», куда войдут документальные кадры, снятые кинооператорами во время войны. Фильм «День рождения» расскажет о жизни нескольких юношей и девушек — ровесников народной Венгрии.

## ГДР

Писатель Ганс Олива работает над созданием сценария кинокомедии «Кезебир и Фридрих-король» по мотивам одноименной повести немецкого писателя Эгона Эрвина Киша. В роли короля Фридриха Великого и мошенника Кезебира будет сниматься Эрвин Гешоннек. Одна из последних работ Оливы — сценарий «Три войны», над постановкой которого работает Норберт Бюхнер. В главных ролях снимаются Ангелика Домрёзе и Вилфрид Вешке.

●

Фильм режиссера Конрада Петцольда «Песня о трубаче» создан по роману Отто Готше «Наш маленький трубач». Фильм рассказывает о жизни и гибели талантливого немецкого музыканта Фрица Вайнека (артист Хорст Йонишкан), отдавшего жизнь за дело рабочих.

●

В картине Германа Чохе «Ангел в чистилище» (сценарий Эдит и Вальтера Горриш) предстанут бурные ноябрьские дни 1918 года. В центре картины образ Ахима Вольтерса, сына революционного моряка, которого жизнь сталкивает со множеством сложных проблем. В роли Ахима снимается Эберхард Шалецкий.

## ИНДОНЕЗИЯ

Индонезийские кинотеатры продолжают бойкотировать американские кинофильмы в знак протеста против поддержки и военной помощи, которую Соединенные Штаты оказывают федерации Малайзия. Массовые политические организации, по инициативе которых развернулся бойкот, требуют запрещения деятельности в стране американских компаний, занимающихся прокатом кинофильмов.

## ИРАН

Международный фестиваль учебно-воспитательных фильмов состоялся летом текущего года в Тегеране. Две первых премии и одну вторую увезли на родину кинематографисты Румынской Народной Республики.

## ИТАЛИЯ

Альберто Моравиа — один из самых «экранизируемых» писателей в мире. Вслед за романами «Чочара», «Презрение», «Скука», повестью «Агостино», новеллами из цикла «Римские рассказы» и другими его произведе-




ниями ныне переносится на экран «Свидание у моря». Ставит фильм, который будет называться «Нагие часы», Марио Викарио. Сценарий написан самим Моравиа вместе с режиссером фильма и кинодраматургом Тонино Гуэрра. Это история молодой замужней женщины, взбунтовавшейся против лицемерия окружающей жизни, серой повседневности, ищущей выхода в любви к студенту. Главные роли исполняют популярная итальянская актриса Россана Подеста́, которой в последнее время приходилось сниматься преимущественно в ремесленных фильмах на исторические и мифологические сюжеты, молодой американский актер Кейр Дуллеа и французский актер Филипп Леруа.

●

Итальянские газеты сообщают о начале съемок фильма по известному роману Ирвинга Стоуна «В муках и радостях» — о Микеланджело. Начало съемок было обставлено с большой помпой и сопровождалось невиданной рекламной шумихой. «Микеланджело-шоу», как уже прозвали этот боевик итальянские журналисты, ставит режиссер Кэрол Рид, а главную роль исполняет Чарлтон Хестон. «Грохот от падения глыбы мрамора: 130 миллионов лир за кадры, идущие на экране двенадцать секунд», «суммы, истраченной на первый поворот ручки киноаппарата, хватило бы снять целый двухчасовой итальянский фильм» — под такими заголовками приводятся подробности «исторической минуты» начала съемок. Снималась сцена в каменоломне, где Микеланджело отбивает от склона горы огромную глыбу мрамора весом в 200 тонн, которая со страшным грохотом падает в долину. Продолжительность всей сцены двенадцать секунд, занимать она должна всего семь метров пленки, стоимость же испорченного мрамора — три миллиона лир. Продюсеры фильма пригласили присутствовать на съемках в Форте-деи-Марми 135 американских журналистов, нескольких итальянских, французских и английских корреспонден-

## ИТАЛЬЯНСКИЕ РЕЖИССЕРЫ ЗА РАБОТОЙ

*Лукино Висконти после перерыва в два года приступил к съемкам фильма, носящего пока условное название «Далекие звезды Большой Медведицы», — реалистического повествования о большой итальянской семье. Члены ее после многих перипетий и долгой разлуки решают больше не расставаться и вместе разрешать проблемы, которые ставит перед ними жизнь. Действие фильма будет происходить в городе Вольтерре.*

*В центральной роли — Клаудиа Кардинале, уже снимавшаяся у Висконти в фильмах «Рокко и его братья» и «Леопард».*

*Витторио Де Сика, закончив съемку фильма «Брак по-итальянски» (по известной пьесе Эдуардо Де Филиппо «Филумена Мартурано»), так же как и Висконти, имеет ряд договорных обязательств по театральной режиссуре. Однако режиссер начал подготовку к съемкам нового фильма, причем такого, о котором никогда ранее не говорил, делясь своими творческими планами с журналистами. Де Сика отправился в местечко Сант-Анна в провинции Северная Версилия, где в 1944 году эсэсовские каратели уничтожили 600 итальянцев — детей, женщин и стариков, чтобы изучить на месте материалы об этом преступлении гитлеровцев и создать о нем фильм. Итальянская печать предвидит, что одного этого сообщения будет достаточно для того, чтобы реваншистские западногерманские листки вновь подняли против Де Сика и всего антифашистского итальянского кино кампанию, подобную той, что велась после выхода на экран «Альтонских узников» и немало отравила отношения между Римом и Бонном. Предполагается, что финансировать съемки будет американская компания «Фокс», а главную роль сыграет популярный в США Фрэнк Синатра.*

*Режиссер Пьетранджели, снимающий в Брешии кинокомедию «Великолепный рогоносец» с Клаудией Кардинале и Уго Тоньяцци в главных ролях, столкнулся с непредвиденным затруднением: узнав, что в фильме речь идет об обманутом муже, никто из жителей города не хочет предоставить режиссеру свою квартиру для съемок из-за опасения самому прослыть рогоносцем.*

*По-прежнему в моде фильмы в эпизодах. Четыре режиссера — Болоньини, Росси, Коменчини и Брасс — ставят фильм «Моя супруга», трое — Антониони, Болоньини и Индовина — снимают фильм, также в эпизодах, «Три лица», с участием бывшей шахини Сорейи, дебютирующей в этом фильме. Молодой режиссер Франко Индовина, ставящий один из эпизодов фильма (два других будут снимать такие опытные мастера, как Антониони и Болоньини), уже имеет в своем активе опыт работы сценариста и помощника режиссера — он участвовал в создании фильмов Антониони, Де Сика, Рози.*

*Привлекают внимание любителей кино сообщения печати о фильме, который собирается ставить режиссер Дино Ризи — постановщик фильмов «Поход на Рим», «Обгон», «Журналист из Рима», «Чудовища» — по сценарию, написанному Чезаре Дзаваттини. Играть в этом фильме будет дочь Чаплина Джеральдина, недавно приехавшая в Рим.*

*Завершил работу над фильмом «Молодая монахиня» (по одноименной повести писателя Джованни Арпино, удостоенной в этом году литературной премии «Стрега») режиссер Бруно Паолинелли.*

*Арпино, выражая глубокое удовлетворение результатами экранизации его произведения, заявил: «Это абсолютно моя книга в зрительных образах... Тождественность между моей монахиней и героиней фильма — актрисой Лаурой Ефрикян — поистине поразительна... По-моему, Паолинелли создал выдающееся произведение».*

*Г. Б.*



тов, а также репортеров радио и телевидения. Десятки грузовиков и микроавтобусов отвезли гостей в каменоломню на высоту 200 метров. Для большей рекламы был пущен слух об опасности: осколки мраморной глыбы при падении могут поранить присутствующих, не говоря уже о безвестном итальянце, дублировавшем в этом эпизоде Хестона. Для полноты впечатления на место съемок прибыли санитарные машины, установка для переливания крови, врачи и медсестры. Съемочные камеры были прикрыты стальными листами, приказы и распоряжения отдавались при помощи полевых радиостанций. Раздался грохот, поднялось облако пыли, и мраморная глыба обрушилась вниз с горы — каждая секунда съемок обошлась в 10 миллионов лир, а общая стоимость съемки этой первой сцены фильма—130 миллионов, то есть действительно столько, во сколько обходится производство большого итальянского фильма.

●

В курортном североитальянском городке Сан-Венсане состоялся ежегодный конкурс-фестиваль фильмов отечественного производства. Результаты присуждения премий на этом фестивале весьма характерны: премий удостоены произведения, подвергшиеся в Италии яростным цензурным преследованиям. Это снятый Пьером Паоло Пазолини эпизод «Овечий сыр» из фильма «Рогопаг», о котором в свое время уже писалось в нашем журнале, — ему присуждена главная премия «Золотая гроздь», и фильм молодого режиссера Тинто Брасса «Кто работает, тот погиб», показанный в прошлом году на Венецианском кинофестивале под названием «На вершине мира» и только теперь вышедший на экран благодаря кампании, поднятой прогрессивной печатью в его защиту. Он награжден премией имени покойного кинокритика Марио Громо за первое произведение.

Вместе с фильмом Брасса премию имени Громо получил фильм «Василиски», поставленный женщиной-режиссером Линой Вертмюллер.

За актерское исполнение «Золотых гроздей», удостоены Клаудиа Кардинале — за исполнение роли Мары в фильме Коменчини «Девушка Бубе» и Уго Тоньяцци — за участие в фильмах «Чудовища» (режиссер Ризи) и «Горькая жизнь» (режиссер Лидзани).

●

«Наука и культура находятся в кино в исключительно невыгодных условиях как с точки зрения финансовых средств, так и зрелищных задач. В Италии, по сравнению с другими странами, область научно-популярного кино весьма отсталая, поскольку до сих пор еще не удалось привлечь к этому вопросу внимание государственных деятелей».

С таким заявлением выступил директор Венецианского кинофестиваля Луиджи Кьярини, открывая недавно во Дворце кино на Лидо заседания «круглого стола» на тему «Кино и телевидение как средства формирования научного сознания в общественном мнении».

Профессор Римского университета Стефанелли, призвав к тесному сотрудничеству между учеными и кинематографистами, указал на нехватку финансовых средств для производства научно-популярных фильмов и на трудности в деле их проката.

Режиссер-документалист Вирджилио Този, фильмы которого удостоены премий на фестивалях в Москве и Оксфорде, в своем выступлении говорил о том, что разрешение проблемы научно-популярного кино является в Италии неотложной задачей.

Необходимости развития научного кино, приведения его в соответствие с уровнем современной науки и уровнем, достигнутым итальянской художественной кинематографией, были посвящены выступления всех участников «круглого стола» — кинематографистов и ученых.

## ПОЛЬША

Фильм «Агнешка 46» рассказывает о первых годах существования народной Польши, примыкая в этом отношении к таким вышедшим недавно на экраны фильмам, как «Крещенные в огне» и «Закон и кулак». Но если названные две картины рассказывали о борьбе с врагами народного строя, то фильм «Агнешка 46» посвящен иным проблемам, хотя конфликты в нем не менее напряженные.

Действие кинофильма происходит в небольшом рыбацком поселке на западных землях Польши, куда приезжает работать молодая неопытная учительница Агнешка. Основной конфликт фильма носит моральный характер.

Фильм поставлен по сценарию Вильгельма Маха и Здислава Сковронского. Это вторая — после «Истории желтой туфельки» — работа молодого режиссера Сильвестра Хемцинского. В фильме заняты Иоанна Щербиц (Агнешка), Леон Немчик, Ганна Скажанка и другие.

●

Действие комедии «Джузеппе в Варшаве» происходит в годы войны.

Герой фильма — солдат итальянской армии, который ищет в оккупированной Варшаве похищенный у него пистолет. В фильме, поставленном Станиславом Ленартовичем, заняты известные польские актеры Эльжбета Чижевска и Збигнев Цибульский, а также популярный итальянский актер Антонио Чифарелло.

●

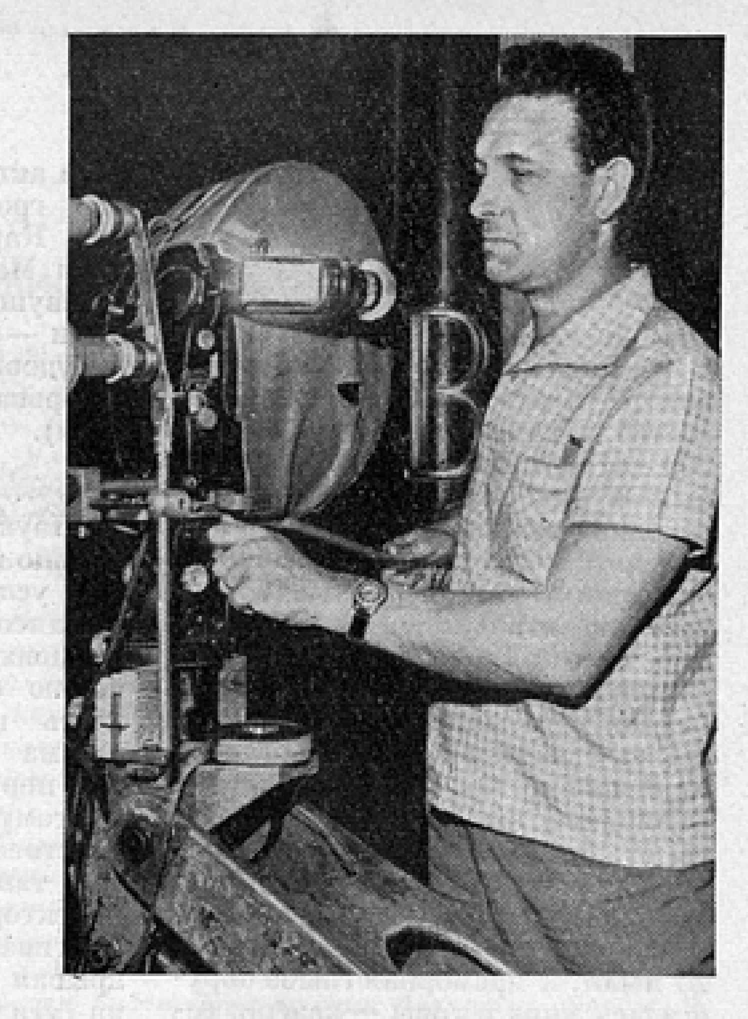
Государственной награды первой степени удостоены режиссер Ванда Якубовска — за постановку фильма «Конец нашего света», а также творческое объединение документалистов в составе Ежи Боссака, Казимежа Карабаша, Яна Ломницкого, Владислава Форберта и Сергиуша Спрудина за выдающиеся достижения в области документальной кинематографии.

Государственная награда второй степени присуждена постановщику фильма «Где генерал?» Тадеушу Хмелевскому и режиссерам Эве и Чеславу Петельским за фильм «Загонщик».

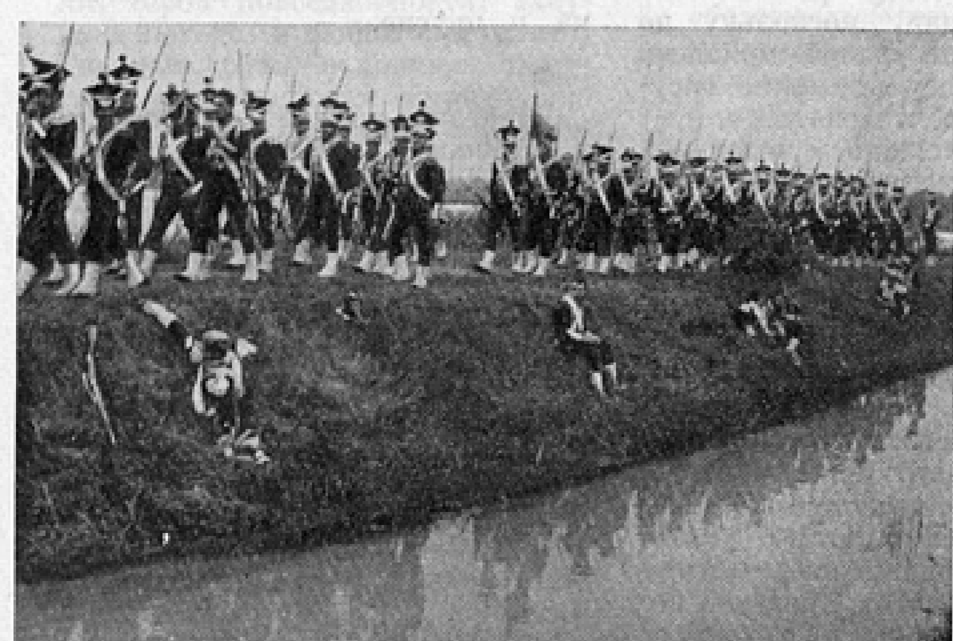
●

Вышедший недавно на польские экраны фильм «Волчий билет» (режиссер Антони Богдзевич) оказался своеобразным юбиляром. Это двухсотый полнометражный фильм, созданный со времени освобождения страны от гитлеровской оккупации. Герои фильма «Волчий билет» — работники фабрики, где обнаружена группа преступников. В фильме заняты актеры, не выступавшие до сих пор в кино.





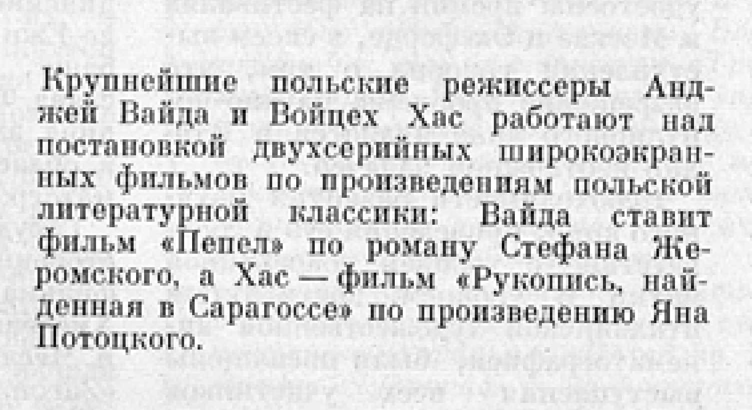
Анджей Вайда





«Пепел»





Крупнейшие польские режиссеры Анджей Вайда и Войцех Хас работают над постановкой двухсерийных широкоэкранных фильмов по произведениям польской литературной классики: Вайда ставит фильм «Пепел» по роману Стефана Жеромского, а Хас — фильм «Рукопись, найденная в Сарагоссе» по произведению Яна Потоцкого.

Войцех Хас



«Рукопись, найденная в Сарагоссе». Рабочий момент






На студии Войска Польского «Чолувка» готовятся несколько документальных фильмов, посвященных военной истории и современной армии. Среди них: «Мы, женщины» Марии Квятковской, смонтированный из архивных кадров, запечатлевших героические эпизоды участия женщин в минувшей войне и воспоминания участниц войны, снятые уже в наши дни; «Люди с винтовками» (режиссер Винценты Рониш) — о Советской Армии, содержащий малоизвестные материалы из времен Октябрьской революции и гражданской войны.

## США

Научно-фантастический роман Рея Бредбери «Марсианские летописи» экранизируется режиссером Робертом Маллигеном. Фильм рассказывает о «колонизации» Марса жителями Земли.

«Бедный старик Фрейд!» — горестно восклицает рецензент журнала «Филмз энд филминг», пересказывая содержание нового фильма Альфреда Хичкока «Марни». Судя по этой и другим рецензиям, появившимся в американской и английской кинопечати, жалеть следует не только покойного австрийского ученого, но и зрителей: в течение ста тридцати минут им преподносится с экрана история клептоманки, которую женившийся на ней книгоиздатель сумел излечить, прибегнув к психоанализу и воскресив в ее памяти события раннего детства. «Беда фильма, — пишет рецензент, — не только в том, что содержание его глупо и характеры неправдоподобны... но и в том, что режиссеру не удалось убедить меня, что и ему самому сюжет не представляется скучным и нелепым». Актерское исполнение (в главных ролях Типпи Хедрен — бывшая манекенщица, «открытая» Хичкоком в его предыдущей картине «Птицы», и известный английский актер Шон Коннери) автор статьи называет «ужасающе скверным», диалог — «косноязычным», декорации — «фальшивыми».

Сидней Пуатье и Гарри Белафонте — популярные негритянские актеры передали недавно в фонд борьбы против расовой сегрегации 70 тысяч долларов, собранных среди актеров и певцов Нью-Йорка и других мест на восточном побережье Соединенных Штатов Америки.

Очередной «исторический» колосс запускается в производство фирмой «Коламбиа». Фильм «Золотая орда» ставит Генри Левин. В фильме будет занят известный английский актер Джеймс Мэсон.

Фильм «Рядовой Пульвер» — комедия на материале военной жизни, своеобразное продолжение пользовавшегося несколько лет назад огромным успехом фильма «Мистер Робертс», в котором роль Пульвера исполнял известный американский актер Джек Леммон, получивший за эту роль премию «Оскар» (см. статью Джека Леммона в журнале «Искусство кино», 1964, № 9).

В новом фильме роль рядового Пульвера играет Роберт Уокер. В роли медсестры — Милли Перкинс; критика считает, что это ее первая значительная удача после исполнения главной роли в «Дневнике Анны Франк». В целом же пресса расценивает фильм не слишком высоко; критик Артур Кларк, например, считает, что виноват в этом главным образом режиссер Джошуа Логан, который «знаком с военной жизнью не больше, чем ваша тетушка Матильда».

Журнал «Филмз ин ревью» никак не обвинишь в аполитичности: его авторы довольно часто выражают озабоченность тем, правильно ли, с их точки зрения, трактована в том или ином фильме на политическую тему затрагиваемая в нем проблема. Совсем недавно, например, выражая тревогу в связи с некоторой, по мнению журнала, двусмысленностью звучания фильма «Некрасивый американец» (посвященного неудачам политики США в Южном Вьетнаме), автор статьи рекомендовал Государственному департаменту тщательно проследить за дублированием фильма на языки Юго-Восточной Азии: крохотная неточность в переводе диалога, писал автор, и фильм может превратиться в антиамериканский.

Ныне подобного рода тревогу выражает и Уилфред Миффлин — автор статьи о фильме «Седьмой рассвет». «Политически этот фильм столь неясен, — пишет он, — что трудно понять, зачем он сделан».

Герой фильма (его играет Уильям Холден) — американец, оставшийся после войны жить в Малайе. Его друг — малаец, с которым они когда-то вместе сражались в подполье, ныне возглавляет одну из патриотических групп, борющихся за ликвидацию колониального режима. Впрочем, судя по отзывам английской и американской прессы, все эти предпосылки нужны авторам лишь для создания типичного боевика на экзотическом материале.

Однако Уилфред Миффлин полон негодования. «Это прокоммунистический и антибританский фильм», — утверждает он и советует тщательно проверить «звуковые дорожки копий, посылаемых за границу, особенно в страны Дальнего Востока». Мысль эта представляется ему столь важной, что, изложив содержание фильма, он в заключение статьи еще раз добавляет, что все это «д о л ж н о (подчеркнуто автором статьи. — *Ред.*) прозвучать по-иному в копиях, показываемых в Азии и Полинезии».

Уже два года как готов сценарий фильма «Сакко и Ванцетти», однако к съемкам его до сих пор не приступили, так как против выпуска фильма возражает епископ города Бостона, а также вдова Сакко, которая выражает несогласие с некоторыми эпизодами сценария. Печать напоминает, что такая же судьба постигла сценарий фильма «Нижинский» — о знаменитом танцовщике. Против выпуска этого фильма возражает вдова Нижинского.

Режиссер Марк Робсон снимает в Италии фильм «Экспресс фон Риана» — о двухстах английских и американских военнопленных, которым в годы второй мировой войны удалось бежать из немецкого концлагеря в мундирах немецких солдат и, захватив железнодорожный состав, пробраться в Швецию.




Слово «hood» имеет в американском слэнге значение «убийца», «головорез». Поэтому название нового американского фильма «Robin and the Seven Hoods» звучит и как «Робин и семь головорезов» и как «Робин и семь Гудов». Сюжеты старинных легенд о Робине Гуде перенесены в этом фильме в Америку 20-х годов нашего века: герои картины — чикагские гангстеры и борющиеся с ними представители закона. Имена героев фильма также напоминают соответствующих персонажей легенд о благородном разбойнике. Роббо — предводителя гангстеров — играет Фрэнк Синатра, Большого Джима — Эдвард Дж. Робинсон, Гая Гисборна— Питер Фоук. В фильме заняты также Бинг Кросби, Дин Мартин, Барбара Рэш, Сэмми Дэвис и другие. По жанру фильм представляет собой «мьюзикл», получивший за последние годы широкое распространение в американском кино («Вестсайдская история», «Моя прекрасная леди»). Картина поставлена Гордоном Даглесом по сценарию Дэвида Шварца, музыку написал Нельсон Риддл.

«Фильм изо всех сил пытается сойти за забавную «черную комедию», — пишет кинокритик Иэн Джонсон, — но юмор его не столько черен, сколько тускл».

## ФРАНЦИЯ

«Париж — тайна»— этот фильм, по словам продюсера Пьера Рустана, должен показать «изнанку» французской столицы, нередко неизвестную даже урожденным парижанам.

Постановку осуществляет Эдуар Ложеро.

●

Режиссер Жан Деланнуа работает над экранизацией романа «Адольф» известного писателя начала XIX века Бенджамена Констана. Действие перенесено в современность.

В главных ролях— Жан Сорель, Даниэль Дарье и Раймон Пеллегрен.

●

Режиссер Ив Чампи, с фильмом которого «Кто вы, доктор Зорге?» знакомы советские зрители, работает над антивоенной картиной «Небо на голову». В главных ролях — Андре Смагге и Ивонна Монлор.

●

Актер и режиссер Ив Робер, специализирующийся в комедийном жанре (его картины «Война пуговиц» и «Бебер и автобус» имели огромный успех), приступил к съемкам нового фильма, представляющего экранизацию известного романа Жюля Ромэна «Приятели». Роман (и фильм) рассказывает о студенческой молодежи.

Жюля Ромэна спросили, в какой мере персонажи его романа, написанного в двадцатых годах, напоминают ему современную молодежь или, точнее, в какой мере современная молодежь узнает себя в героях.

Старый писатель сказал, что «нынешняя молодежь, по его мнению, пьет меньше, что говорит лишь в ее пользу». Но в основном многие молодые люди узнают себя в его героях, ибо им написана книга, которую он сам называет «Катехизисом шутливой мудрости», предназначенным для честолюбивой молодежи, имеющейся в каждом поколении, полной желания принести и свою лепту на благо общества.

Жюль Ромэн ранее неоднократно отказывал в разрешении экранизировать свой роман. «Американцы, — сообщил он корреспонденту «Комба», — приготовили даже сценарий, в котором велосипеды были заменены автомобилями старых марок. Я отказался. В кино уж слишком злоупотребляют перенесением действия из одной эпохи в другую... Я уверен, что Ив Робер сумеет возродить на экране и сохранить дух «Приятелей». Я только просил его, чтобы он преподнес мне как можно меньше сюрпризов...»

●

Жан-Луи Ришар, работавший ранее ассистентом у Франсуа Трюффо, ставит по сценарию Трюффо фильм о знаменитой международной шпионке Мате Хари. В заглавной роли будет сниматься Жанна Моро.

Как известно, в тридцатых годах был уже снят фильм о Мате Хари.

## ЮГОСЛАВИЯ

На студии «Ядран-фильм» режиссер Ватрослав Мимица начал натурные съемки фильма «Прометей из Вышевицы» на тему народно-освободительной войны.

На остров Вышевицу в день празднования годовщины его освобождения от захватчиков приезжает бывший комендант острова вместе с женой. Нахлынувшие воспоминания возвращают его к дням детства, потом перед его мысленным взором проходят картины партизанских боев, те часы, когда он познакомился с девушкой и полюбил ее — теперь она его жена...

Фильм снимает оператор Томислав Пинтер, в нем заняты актеры Мира Срдоч, Янез Врховец, Слободан Димитриевич, молодая белградская актриса Дина Рутич, для которой это первое выступление в кино, Павле Вуйисич. Сценарий С. Голдштайна, В. Мимицы и К. Квинена.

●

Ни одного из известных киноактеров не пригласил режиссер Томо Янич для участия в своем новом фильме «Голосую за любовь», сценарий которого сделан по роману писательницы Грozданы Олуйич. Это кинорассказ о проблемах, волнующих современную молодежь. Фильм снимается на студии «Босна-фильм» в Сараеве.

●

Телевизионный режиссер Радивое Лола Дужкич переносит на киноэкран полюбившуюся телезрителям сатирическую комедию «Зеркало гражданина Покорного». В главной роли в фильме, как и в телеспектакле, выступает популярный в Югославии комический актер Мия Алексич, известный у нас по фильмам «Во всем виновато лето», «Любовь и мода», «Мужчины вчера, сегодня и...».

●

На студии «Авала-фильм» молодые режиссеры Деан Джуркович и Вук Бабич предприняли экранизацию еще двух комедий Бранислава Нушича—«Убитая горем семья» и «Покойник». Киносценарий объединяет обе пьесы воедино под названием «Перед войной».

Эманоил ПЕТРУЦ,
*заслуженный артист РНР*

# ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ШКОЛА РУМЫНСКОГО КИНО

1964 год был плодотворным для румынского кино. На экран вышли 16 художественных кинофильмов, велись съемки двух широкоэкранных кинноповествований — «Лес повешенных» и «Род Шоймаров». Накануне двадцатилетия освобождения страны из-под фашистского ига документалисты закончили десять новых работ, посвященных социалистическому строительству в Румынии. Мастера мультипликации выпустили много кинофильмов для детей.

Этими успехами мы обязаны нашему народному строю. За годы народной власти румынское кино достигло значительных результатов. Если на протяжении первой половины века — до 1948 года — в Румынии было произведено менее 50 кинокартин, созданных в основном совместно с иностранными кинокомпаниями, то за 15 лет (1948—1963) зрители увидели 142 художественных кинофильма отечественного производства. К этому следует добавить 46 кукольных и 60 рисованных кинофильмов, около 700 документальных и научно-популярных, свыше 1000 киножурналов «Новости дня».

Советскому зрителю известны, наверное, данные о киногородке «Буфтя», расположенном недалеко от Бухареста. На его территории четыре павильона (два по 900 *кв. м* и два по 300 *кв. м*) с многочисленными лабораториями современной обработки пленки, звукозаписи и другие.

Благодаря постоянной помощи партии и правительства народной Румынии были созданы все условия для нормальной и плодотворной работы кино, для появления кинокартин самой широкой и современной тематики. Образовался мощный отряд кинорежиссеров — таких, как И. Попеску-Гопо, М. Дрэган, Л. Чулей, В. Илиу, Л. Брату и другие. Отдельные кинофильмы, показанные на международных конкурсах и кинофестивалях, были отмечены премиями и почетными грамотами. Заслуженной международной славой пользуется режиссер и художник Ион Попеску-Гопо, создатель остроумных высокочеловечных кинопоэм «Семь искусств», «Краткая история», «Алло, алло!». Не меньшей известностью пользуются и его игровые кинофильмы: «Украли бомбу», в котором Гопо выступает активным защитником мира, и «Шаги к Луне», в котором воплощено извечное стремление человека подняться к звездам, покорить космос.

Снятый в 1960 году режиссером М. Дрэганом кинофильм «Жажда» зафиксировал жизнь румынской деревни конца недавней войны и времен, приведших к историческим событиям 1944—1945 годов. Волнующим своим драматизмом и достоверностью был фильм «Лупень, 29»: фреска героических битв румынских шахтеров за лучшую человеческую долю в условиях буржуазной власти. Оба фильма были высоко оценены на московских международных кинофестивалях.

С рядом новых разнообразных кинофильмов, изображающих труд рабочих и крестьян социалистических полей, ученых и молодежь, советские зрители познакомились недавно во время Недели румынского фильма в Москве, Волгограде, Тбилиси и других городах Советского Союза.

Большую роль в дальнейшем развитии киноискусства страны призвана сыграть проведенная в начале нынешнего года реорганизация главной киностудии страны «Бухарест». Здесь создано три творческих объединения, во главе которых стоят опытные деятели румынского кино. Общая цель всех объединений — выработать черты «отечественной школы кино». Для этого точно определены задачи каждой группы, своего рода профилирование. Так, в творческом объединении, руководимом Виктором Илиу, преобладает историческая тема. Этот коллектив работает ныне над двумя фильмами: «Хорья», посвященным вождю крупнейшего крестьянского восстания прошлого, и кинноповестью о жизни румынских железнодорожников. Объединение, руководимое писателем Петре Салкудяну, снимает кинофильмы комедийного и музыкального жанра. Во главе третьего объединения стоит писатель и режиссер Франчиск Мунтяну. Здесь ведутся различные экспериментальные поиски. Таким кинофильмом был «Возраст любви», снятый по собственному сценарию Ф. Мунтяну. В нем автор сталкивает своего юного героя с новыми для него ситуациями, показывает процесс взаимодействия человека с новой для него общественной средой. Тематика новых киноработ этой группы разнообразна — здесь и кинокомедии «Титаник-вальс» по известной пьесе Тудора Мушатеску и «Мгновения» по мотивам рассказов сатирика И. Л. Караджале. Кинофильм режиссера В. Попеску «Шестой раунд» относится к приключенческому жанру, в то время как «Северное шоссе» рисует события, связанные с подпольной борьбой румынских коммунистов и с освобождением страны от фашистского ига.

*Бухарест*

## «ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ» В ПАРИЖЕ...

В Париже состоялись просмотры фильма «Живые и мертвые». Зрители французской столицы и кинокритики с интересом встретили это выдающееся произведение советского киноискусства. Один из крупнейших французских кинокритиков Мишель Капденак пишет в «Леттр франсез»:

«На основе выдающегося романа Константина Симонова «Живые и мертвые», который, появившись во Франции, сразу же приобрел заслуженную известность, создан выдающийся фильм. Выдающийся по мощности изображения, по своему движению и дыханию, по строгости режиссуры, по точному и правдивому освещению полных драматизма событий первых недель Отечественной войны...

Фильм-фреска Александра Столпера запечатлел эти страшные, решающие дни с их апокалиптическим хаосом и великим всенародным горем, в то же время этот фильм порывает с «легендарным стилем» «Падения Берлина» и «Великого перелома» и воспроизводит реальность, какой бы горькой и ужасной она ни была.

Этот фильм не может не вызвать во Франции самого глубокого отклика. У кого не сожмется сердце, не оживут вновь воспоминания перед этими патетическими картинами нашествия, восстановленными с такой полнотой. Кому не вспомнится другой «окровавленный июнь», наше собственное поражение, поспешное бегство населения, солдаты без оружия, бестолковые приказы...

Этот горький и правдивый фильм свидетельствует о том, что все происходило так, словно никто не предвидел возможности этой войны. Как же это? Ведь множество предупреждений было сделано Сталину о масштабах «плана Барбаросса», которые ни для кого не были тайной. Но Сталин не верил в возможность удара со стороны Германии; с 1937 года большими судебными процессами и репрессиями он постепенно лишил Генеральный штаб его лучших кадров.

Столпер, который неоднократно работал вместе с Симоновым над экранизацией его романов, хотел избежать иллюстративности, сохранив верность основной линии романа, его взволнованному ритму, страстной человечности, его трагедийному величию. Он стремился прежде всего передать нам события и ситуации, носящие наиболее разоблачительный характер при помощи изумительной мозаики, которая разрывает действие на короткие и выразительные куски. Такой метод, передающий хаос войны, ее бесчеловечную сущность, несет в себе тот недостаток, что порой он обрывает нити взаимоотношений между персонажами в их личной жизни. Но зато Столпер ограничил себя строгостью режиссерской манеры, решительно уничтожающей всяческую театральность, от которой некогда были не свободны его фильмы «Далеко от Москвы» и «Повесть о настоящем человеке».

«Настоящий человек» есть и здесь. Синцов — корреспондент военной газеты — не является подобно Фабрицио дель Донго зрителем, он участник этой трагедии. Он постоянно перед нами, с его глазами, с его встревоженной совестью, словно этот фильм — его дорожный дневник...

Синцов несколько раз чудом избежал смерти, как в этом потрясающем эпизоде с грузовиком, в который он собирался сесть вместе со случайно встреченным майором; машина стала внезапно мишенью для немецкого самолета, и в один миг от нее остались лишь кучка дымящегося металла и только одно колесо, символически покатившееся по дороге...

Диалоги играют в этом фильме значительную роль, которую необходимо подчеркнуть, в них сконденсированы многие важные политические идеи, высказанные Симоновым. Но эти диалоги, по крайней мере во французской версии, демонстрировавшейся в «Кинопанораме», были скандально ампутированы, потому что не хватало многих субтитров. Никакие технические соображения ни в коей мере не могут извинить того, что многие важные сцены оказались в результате искалеченными. Это похоже на цензуру, сознательную или невольную. Мы вправе требовать восстановления этих важных пробелов, чтобы парижская публика могла в полной мере оценить по достоинству это волнующее и прекрасное произведение, которое после «Чистого неба» знаменует новый этап советской кинематографии с ее поисками исторической и художественной правды».

## ...И «ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА» В ЛОНДОНЕ

Почти одновременно с показом в Париже, «Живых и мертвых» в Лондоне состоялись первые просмотры фильма «Девять дней одного года». Рецензии на этот фильм появились во многих газетах, а специальная кинопечать посвятила картине подробные статьи, авторы которых высоко расценивают ее. Автор статьи в «Мансли филм буллетин» — ежемесячном бюллетене Британского киноинститута — пишет:

«Высокие стены из светлых блоков и маленькая человеческая фигура, движущаяся на их фоне, атомные установки... молодой ученый, обреченный на смерть...— все это стало шаблоном в кино с тех самых пор, как камера впервые соприкоснулась с атомной техникой. Но русский фильм вдохнул во все это нечто новое. Пусть даже в средней части картины есть какой-то спад, об этом забываешь, как забыл об этом режиссер, поглощенный исследованием характеров. Редко встречается столь глубокая заинтересованность режиссера в своих персонажах».

Разбирая отдельные эпизоды фильма, критик особо выделяет сцену в деревне, заключительный эпизод в больнице и «самую совершенную из всех — сцену в ресторане», которую называет «чисто хемингуэевской». «Актеры превосходны,— заканчивает автор статьи,— особенно Баталов и Смоктуновский. Несмотря на замедленность действия в некоторых местах, это великолепный фильм».

Элизабет Сассекс, автор статьи о «Девяти днях одного года» в журнале «Сайт энд саунд», также высоко оценивает фильм: «Начиная от изумительно снятой сцены в ресторане... вплоть до заключительной сцены в больнице... поражаешься замечательной строгости, с какой Ромм воплощает материал, который, казалось бы, столь тянет на сентиментальность». Рецензентка также очень высоко оценивает актерское мастерство Баталова и Смоктуновского; «исключительно умным» называет она исполнение роли Лели Татьяной Лавровой.

# Фильмография

**ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ**

**«Дочь Стратиона»** (по мотивам повести В. Земляка «Гневный Стратион»), 8 ч.

Авторы сценария: В. Земляк, В. Левин; режиссер-постановщик В. Левин; оператор Ф. Сильченко; художник-постановщик Ю. Богатыренко; режиссеры: В. Винников, Н. Винграновский; композитор Н. Каретников; автор песни Е. Долматовский; звукооператор В. Курганский.

В ролях: Стратион — Н. Крюков, Галинка — Л. Платонова, Ворон — В. Гатаев, Перепел — В. Пименов, Яворина — Д. Орловский, Грицко — В. Погорельцев, Манжус — В. Васильев, немецкий полковник — Ю. Аверин, разведчики — С. Дворецкий, В. Панарин, капельмейстер — Б. Баташев, Петро — К. Худяков.

В эпизодах. В. Барков, А. Бахарь, И. Бондарь, А. Гриневич, А. Данчишин, Г. Дрозд, Н. Засеев, В. Красенко, И. Кулешов, Л. Лобов, В. Лобунец, Ю. Мартынов, Л. Перфилов, В. Плотникова, В. Попудренко, С. Сибель, О. Фандера, В. Фушич, С. Юртайкин.

**КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»**

**«Через кладбище»**, 8 ч.

Сценарий П. Нилина; постановка В. Турова; главный оператор А. Заболоцкий; оператор В. Николаев; художники: В. Дементьев, Е. Игнарев; композитор А. Волконский; звукооператор Н. Веденеев; режиссер Н. Калинин.

Роли исполняют: Е. Уварова, Г. Морачева, А. Бендова, В. Белокуров, В. Емельянов, В. Мартынов, И. Ясулович.

**КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»**
**имени Дж. Джабарлы**

**«Где Ахмед?»**, 9 ч., цветной.

Автор сценария С. Рахман; постановка А. Искендерова; главный оператор Ю. Фогельман; оператор Б. Власов; режиссер Ю. Багиров; художник М. Усейнов; композитор Р. Гаджиев; текст песен Т. Эйюбова; оператор комбинированных съемок М. Мустафаев; балетмейстер А. Абдуллаев.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Кордунов; звукооператор дубляжа Л. Беневольская.

В ролях: Ширин— М. Шейхзаманов (дублирует К. Тыртов), Наргиз— Н. Меликова (М. Гаврилко), Ахмед—Э. Касумов (И. Ясулович), Джейран — Н. Пачуашвили (М. Виноградова), Мамед-Киши — М. Марданов (Э. Геллер), мастер Ахмед — Ага Гусейн Джавадов (Я. Беленький), Зулумов — Л. Абдуллаев (Ю. Саранцев), маляр Ахмед — Э. Зейналов (В. Ферапонтов), блондинка — Е. Толстова (Л. Драновская), Рамиз — С. Асланов (Р. Панков), Октай — Н. Ахундов (В. Маркин), Лейла — Т. Азимова (С. Холина), Ахмед — Сеявуш Шафиев (А. Карапетян).

**КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ**

**«Аистенок»**, 1 ч., цветной.

Автор сценария Л. Зубкова; режиссер-постановщик И. Гурвич; художник-постановщик Н. Чурилов; оператор А. Гаврилов; композитор Б. Буевский; звукооператор Р. Пекарь; художники-мультипликаторы: В. Дахно, О. Ткаченко, Ю. Скирда, А. Педан, Н. Чернова, В. Сухоруков, В. Дуклер, О. Федорова, Л. Козуб.

**КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»**

**«Храбрый портняжка»** (по сказке братьев Гримм), 3 ч., цветной.

Сценарий М. Вольпина; режиссеры В. и З. Брумберг; художники-постановщики: Л. Азарх, В. Лалаянц; композитор А. Варламов; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор М. Друян; художники - мультипликаторы: И. Подгорский, Ф. Епифанова, О. Сафронов, М. Восканьянц, Е. Вершинина, В. Бобров, Т. Померанцева, А. Солин, И. Троянова, Т. Федорова.

В ролях: портняжка — В. Шишкин, О. Анофриев, великан — Ю. Савельев, король — Э. Гарин, министр — Г. Вицин, художник — С. Цейц, второй великан — М. Туманов.

От автора — А. Консовский.

●

**«Кто поедет на выставку?»**, 2 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Рунге; А. Кумма; режиссер В. Дегтярев; художники-постановщики: В. Пузанов, А. Сатель; оператор М. Каменецкий; композитор М. Вайнберг; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы: П. Петров, К. Мамонов; куклы и декорации изготовили: В. Куранов, В. Петров, В. Абакумов, С. Этлис, Б. Караваев, Л. Лютинская, Ф. Олейников под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивали: Г. Вицин, А. Папанов, Ю. Филимонов, К. Румянова, А. Баранов.

●

**«Кот-рыболов»**, 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер В. Полковников; художник-постановщик Н. Лернер; композитор Ю. Левитин; звукооператор Б. Фильчиков; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: А. Коровина, Л. Каюков, В. Крумин, К. Чикин, А. Петров, В. Кушнерев, Ю. Бутырин, Д. Анпилов.

Роли озвучивали: Кот — Е. Леонов,

Лиса — О. Аросева, Волк — Э. Гарин, Медведь — А. Папанов.

---

**«Фитиль» № 25** (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Карты не врут» (студия имени М. Горького).

Автор М. Григорьев; режиссер В. Рапопорт; оператор А. Хвостов; художники-постановщики: М. Горелик, П. Галаджев; звукооператор А. Голыженков.

В ролях: Ф. Раневская, Л. Геника.

«Задушевная беседа» («Мосфильм»).

Автор Л. Герш; режиссер В. Назаров; оператор М. Дятлов; художник-постановщик И. Шретер; звукооператор И. Любченко; художник комбинировавших съемок Л. Решетин.

В ролях: В. Горелов, Л. Чубаров.

«Не в шляпке дело» («Моснаучфильм»).

Авторы: М. Вознесенский, Ф. Камов; стихи М. Андронова; режиссер-оператор М. Цирульников; композитор С. Заславский.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

**«Неоконченные игры»**, 8 ч.

Производство студии художественных фильмов, Болгария.

Авторы сценария: Никола Голанов, Георгий Янев; режиссер Симеон Шивачев; оператор Христо Вылчанов; художник Ангел Ангелов; композитор Лазар Николов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Митко — Иван Енчев (дублирует И. Паппе), мать — Доля Попова (Л. Матвеенко), отец — Динко Динев (К. Тыртов), Чавдар — Петр Гюров (Ф. Яворский), студент — Георгий Георгиев (В. Сез), Мишо — Стойчо Мазгалов (А. Фриденталь), Младен — Никола Дадов (Б. Баташев), испанец — Михаил Михайлов, Лазо — Светозар Неделчев (А. Сафонов).

●

**«Непримиримые»**, 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария и режиссер Янко Янков; оператор Трендафил Захариев; художник Найден Петков; композитор Александр Райчев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют: Иван Раев, Душица Жегарац, Савва Хаслымов, Банко Банков, Стефан Гецов, Йордан Матев, Григор Вачков, Желчо Мандаджиев, Васил Вачев, Георгий Георгиев, Александр Диков.

Роли дублируют: А. Юшко, В. Рождественский, Ю. Саранцев, В. Ковальков, А. Фриденталь, Д. Столярская, А. Золотницкий, Я. Беленький.

●

**«Отдых у моря»**, 8 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Х. Николаиде, Г. Григориу; оператор Андрей Фехер; художник Ладислау Лабанч; композитор Георге Григориу; звукооператор Николас Голка.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Стадион — Юрие Дарие (дублирует Ю. Мартынов), Стица — Александру Мунте (Г. Качин), Флорин — Александру Ренан (В. Грачев), Ирина — Мелания Кырже (Л. Карауш), Анка — Илляна Санду (И. Выходцева), Магда — Ана Селеш (Н. Крачковская), директор отеля — Костаке Антониу (Я. Янакиев), расклейщик афиш — Ион Финтештяну (В. Файнлейб), рыболов — Жюль Казабан (Н. Граббе).

●

**«Алый след»**, 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных и кукольных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария, режиссер и художник Зденек Милер; оператор Иван Масник; композитор Ян Бедржих; мультипликаторы: Богумил Шейда, Ярослав Доубрава.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский.

●

**«Лицом к лицу»**, 8 ч.

Производство «Ядранфильм», Загреб, Югославия.

Автор сценария Богдан Йованович; режиссер Бранко Бауэр; оператор Бранко Блажина; музыка Бранимира Сакача.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют: Илия Джувалековский, Хусейн Чокич, Владимир Попович, Томания Джуричко, Невенка Бенкович, Драго Митрович, Углеша Кояднинович, Милан Срдоч, Борис Дворник и другие.

Роли дублируют: Н. Граббе, В. Дружников, Ю. Саранцев, Г. Фролова, И. Барги, Ф. Яворский, В. Петрова, К. Лепанова, И. Гуров, А. Фриденталь и другие.

●

**«Такова спортивная жизнь»** (по одноименному роману Дэвида Стори), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Индепендент артистс» — Джулиана Уинтла и Лесли Паркина, Англия.

Автор сценария Дэвид Стори; режиссер Линдсей Андерсон; оператор Дэнис Куп; композитор Роберто Герхард; продюсер Карел Рейсц.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Френк Мэчин — Ричард Харрис (дублирует В. Земляникин), Маргарет Хеммонд — Рейчел Робертс (Н. Зорская), Уивер — Алан Бэдел (А. Карапетян), миссис Уивер — Ванда Годселл (В. Караваева), Джонсон — Уильям Хартнелл (Б. Баташев), Морис Брейтуейт — Колин Блекли (В. Файнлейб), Сломер — Артур Лоу (К. Барташевич), Уэйд — Герри Маркем (К. Тыртов).

●

**«Железная маска»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч., цветной.

Совместное франко-итальянское производство «Элен Дассонвиль» («Серис-фильм») — С. Н. Э. «Гомонфильм», Марли (Франция), «Продуционе Фукс» (Италия).

Авторы сценария: Сесиль Сен-Лоран, Жеральд Деврие; режиссер Анри Декуан; оператор Пьер Пети; художник Поль-Луи Бути; композитор Жорж Ван Парис.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Д'Артаньян — Жан Маре (дублирует А. Консовский), Людовик XIV и Анри — Жан-Франсуа Порон (В. Рождественский), королева — Жермен Монтеро (Н. Никитина), кардинал Мазарини — Энрико Мариа Салерно (А. Алексеев), мадам де Шом — Жизель Паскаль (И. Карташева), Изабель — Клодин Оже (Н. Крачковская), Марион — Сильва Кошина (В. Чаева), Ластремон — Жан Рошфор (А. Карапетян), Де Сен-Марс — Ноэль Рокевер (С. Цейц), Де Лурм — Жан Лара (Ф. Яворский), Маркиз де Водрей — Филипп Лемер (Н. Александрович).



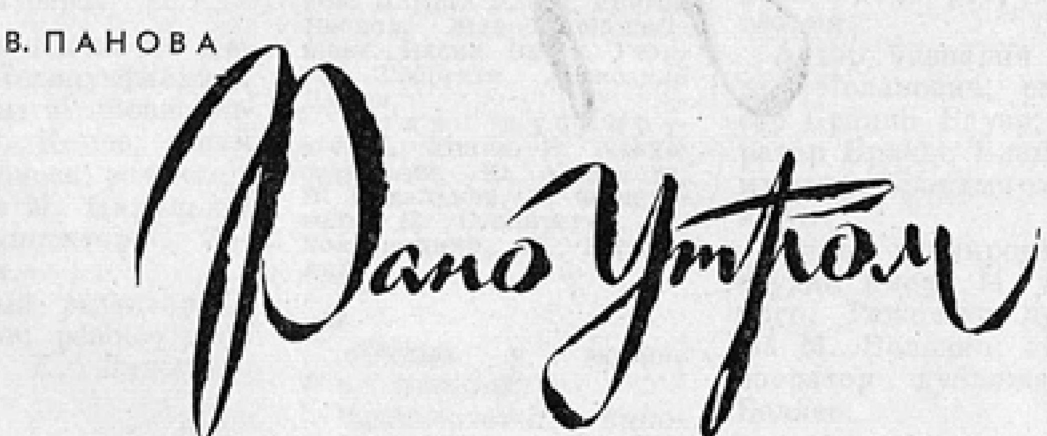

В. ПАНОВА

# Рано утром

Искусство Кино



В. ПАНОВА




Семья Смирновых состояла из трех человек: отец, сын Алеша — девятиклассник и семилетняя дочка Надя, осенью ей предстояло идти в школу.

Они жили в большом фабричном городе, в большом доме, в маленькой квартирке: комната, кухонька, ванная, передняя.

Жили опрятно, но по-холостяцки. Простые нужные вещи стояли в комнате. Женская рука не наводила здесь уюта: мать Алеши и Нади умерла несколько лет назад. На стене висел ее портрет. С первого взгляда видно было, как Надя на нее похожа.

Утром звонил будильник. Отец поднимался первым. Он был средних лет, крепкого сложения. Он ставил чайник на примус и умывался. За ним вставал Алеша: включал радио, убирал свою раскладушку и между этими занятиями делал зарядку. Радио бравым голосом им руководило.

Надя нежилась в постели, позевывая, с подрагивающими ресницами. Отец говорил:

— Вставай, солдат, побудку играют! — и она вскакивала.

Она одевалась сама, стараясь делать это аккуратно и проворно, и, только надевая лифчик, поворачивалась к отцу спиной и просила:

— Застегни.

Отец раньше всех выпивал чай и шел на работу. Когда он спускался по лестнице, из своей двери выглядывала соседка Галина Петровна, худая высокая женщина лет сорока, с шестимесячной завивкой, в халатике. Они говорили друг другу:

— С добрым утром,— и он шел вниз, а она смотрела на него сверху, во взгляде ее была гордость, счастье и страх за это позднее счастье.

В тот час по чистым, подметенным улицам шли на работу рабочие. Толпа ждала на трамвайной остановке, трамваи отходили переполненные.

Когда выходили из дому Алеша и Надя, рабочий люд уже успевал разъехаться, на улице были школьники с портфелями и хозяйки с сумками для провизии.

Брат доводил сестру до детского сада, а сам шел дальше.

День их был трудовой, по-своему для каждого. Отец работал на заводе, Алеша сидел за партой и учился, а Надя гуляла со своим детским садом и прыгала через веревочку.

Вечером после ужина отец отправлялся с нею пройтись, говоря:

— Пошли подышали, перед сном дышать полезно.

Прогуливаясь, они доходили до «Гастронома» и что-нибудь покупали. В «Гастрономе» работала кассиршей Галина Петровна. Она сидела в стеклянной будке нарядная, вся в украшениях: длинные болтающиеся серьги, сверкающей брошкой заколот шарфик. Отец говорил ей:

— Колбасы любительской двести.— Или: — Кило макарон, пожалуйста,— и покупательницы переглядывались, замечая, как она менялась, когда приближался этот средних лет гражданин в скромном пальто, с девочкой за руку. Из раздраженной и сердитой становилась тогда Галина Петровна доброй и вежливой. Вместе с чеком и сдачей она выкладывала на тарелочку конфету для Нади, чем Надя очень бывала довольна.

Как-то вечером отец, вместо того чтоб идти гулять, лег на диван, и лицо у него было усталое, скучное. Он лежал на спине, потирал левое плечо и морщился.

— Папа, — спросила Надя, появляясь с шапкой и пальтишком в руках,— мне одеваться?

— Алеша, — позвал отец. — Погуляй с ней.

— Ты нездоров? — спросил Алеша, приглядываясь к нему.

— Да пустяки, ничего особенного. Устал немножко, и рука разболелась чего-то. Полежу, пройдет.

Брат и сестра вышли из дому.

— Пошли на качели! — сказала Надя.

Их улица была окраинная. Прошли немного — открылись незастроенные просторы. Не заслоненный, вдоль горизонта вольно разлился закат.

На пустыре между столбом и деревом на стальном тросе висела доска.

— Раскачай меня! — крикнула Надя и побежала к качелям.

— Еще! — требовала она в восторге. — Еще! Ну пожалуйста!

Темнело.

— Я ключ не взял, — сказал Алеша, ища по карманам.

— Ну слушай,— сказала Надя, — ну еще раз как следует! Еще только один раз!

Погас закат.

— Хватит, — сказал Алеша.

— Еще самый последний разик! — взмолилась Надя. — Ну, Алешка!

— Надоела ты мне, — сказал он, — ясно? Мне еще уроки. Слезай!

Она поняла, что дальше спорить нет смысла, и слезла с качелей.

Они вошли в подъезд, позвонили у своей двери. Подождали. Прислушались. Позвонили снова. Тишина.

— Вот тебе раз, — сказал Алеша. — Заснул.

— Пошли еще качаться! — предложила Надя.

— Как это я ключ забыл, — сказал Алеша.

Тем временем удивлялась и беспокоилась Галина Петровна. Ее руки прыгали, нажимая кнопки и вышвыривая сдачу. Выйдя на улицу после закрытия магазина, она подождала, не дождалась и пошла домой.

У подъезда стояла машина скорой помощи. Два санитара и Алеша выносили носилки. На носилках лежал Смирнов, укрытый одеялом и пальто. Кучкой стояли соседи: дядя Костя, тетя Светлана, ее муж, дворники. Галина Петровна побежала на своих каблуках, чуть не упала, пошла спотыкающимся шагом. Смирнов услышал ее шаги, повернул к ней лицо, улыбнулся:

— Вот, Галина Петровна, сплоховал я что-то...

Она к нему наклонилась, — болтались длинные серьги, — но носилки исчезли в машине, она не успела сказать ни слова. Алеша, держась за дверцу, оглянулся, увидел Галину Петровну рядом, попросил:

— Вы с Надей не побудете?

— Побуду, — сказала Галина Петровна, — ты езжай. — И спросила у тети Светланы: — Что?..

— Сердце, — ответила та, и Галина Петровна ушла в дом.

В машине Смирнов позвал:

— Алеша.

— Да? — спросил Алеша.

— Пока меня не будет — чтоб всё у вас шло нормально. Как при мне.

— Ладно.

— Деньги трать аккуратно. На глупости не трать.

— Не беспокойся ты.

— Если я там долго проваляюсь, чем черт не шутит, — сходишь к Николай Николаичу или Дмитрий Дмитричу, они из кассы взаимопомощи устроят.

— Ладно.

— За Надей смотри. — Смирнову все трудней было говорить.—Отвечаешь за нее, ты взрослый. Ребенка обидеть легче легкого.

— Как себя чувствуете? — спросил врач и взял его за руку.

— Да ничего особенного, — сказал Смирнов и как бы задремал.

Дома Надя лежала в постели. Галина Петровна сидела у стола, подпершись худой рукой с маникюром и браслетами.

— А он скоро выздоровеет? — спросила Надя.

— Скоро

Надя вытащила из-под одеяла ногу и сказала:

— А посмотрите, какой синяк, это я на качелях набила.

— Спи, — сказала Галина Петровна.

Надя отвернулась к стенке. Над кроватью висел коврик — среди белых облаков летели белые гуси. Что-то шепча свое, беспечальное, Надя внимательно обвела пальцем летящего гуся — рука упала, гуси захлопали крыльями, Надя уснула.

Смирнова хоронил завод. Проводить его пришли товарищи по работе и соседи по дому. Играл оркестр, несли венки.

Кончился скорбный обряд. Негромко разговаривая, провожавшие расходились с кладбища.

— Круглые сироты теперь.

— Мать тоже очень хорошая была.

Тетя Светлана и ее муж вели Галину Петровну под руки. Муж говорил:

— Самое сейчас лучшее — зайти в ближайшую столовую помянуть.

Галина Петровна промокшим платочком утирала слезы и говорила:

— Это уже всё, Света. Больше ничего уже не будет в жизни.

Алеша услышал эти слова, увидел, как она плачет, какая она убитая и постаревшая, — и впервые догадался, что у отца было в жизни больше, чем знали они, дети.

Двое мужчин шли возле Алеши, Николай Николаевич и Дмитрий Дмитриевич, товарищи отца.

— Родственники есть у вас, Алеша? — спросил степенный, основательный Николай Николаевич. Алеша туманно взглянул на него, не сразу поняв вопрос.

— Тетя есть. В Архангельске. Мамина сестра.

— Ты ей написал?

— Нет.

— Надо написать.

Кто-то уцепился за Алешину руку — Надя. Он увидел ее испуганное, ошеломленное лицо.

— Зачем ее взяли, — сказал он, — не надо было.

— Как это так не надо, — возразила одна из женщин, — как это можно не взять. Правильно сделали, что взяли.

— Нет, — медленно сказал Алеша. — Неправильно. Не ее это дело.

— Обязательно тете напиши,— сказал Николай Николаевич, тоже глядя на Надю. И Дмитрий Дмитриевич согласно покивал головой.

Вечером Алеша сел писать тете. В комнате был беспорядок, по полу раскиданы игрушки, бумажки. Надя стала было собирать кукол и зверушек и рассаживать, но она была переполнена жуткими впечатлениями, игра не получалась.

«Дорогая тетя», — написал Алеша. Взял другой листок, написал: «Уважаемая Жанна Васильевна», — и задумался. Надя тихо и вопросительно наблюдала его из своего уголка.

Николай Николаевич был мастер цеха, солидный, неторопливый, держался с достоинством, а худенький Дмитрий Дмитриевич о достоинстве как бы и не заботился, легко двигался и легко смеялся и, если смотреть на него со спины, казался молодым человеком.

Своей легкой походкой он вошел к Николаю Николаевичу в конторку и спросил:

— Ну так как, Николай Николаич, что решаем с Алешей?

— Я считаю, — сказал Николай Николаевич, — возьмем его на токарный.

— Почему на токарный?

— Потому что ему заработки нужны как можно скорей. Два человека, есть-пить надо. Да за квартиру. Да за электричество. Трамвай — на завод и обратно. Ботинки, то, се. — Дмитрий Дмитриевич слушал наморщившись.—Что тебе не нравится?

— Сделал бы я из него тонкого специалиста, — сказал Дмитрий Дмитриевич, — механика высокой квалификации, это бы дело было.

— Пока научишь, он впроголодь набегается. Тонкую специальность с лету не схватишь. Пускай на токарном поработает. Получит приличную получку — сразу почувствует почву под ногами.

Алеша проводил в школе последние дни. На перемене, молчаливо стоя у окна, он слушал разговоры девятиклассников. Один из ребят рассказывал:

— Дома проходу нет: кем же ты все-таки собираешься стать? Кем! Почем я знаю? Когда сегодня меня по суше тянет путешествовать, завтра летать по воздуху, а вчера тянуло на подводную лодку.

— Ну, это несерьезно, — сказал другой. — Человек должен твердо знать, кем он станет.

— С пеленок знать, что ли? — спросил третий.

— А ты себя в пеленках чувствуешь? — парировал тот, кто знал, кем он будет.

— Рано глотку дерем, — сказал четвертый. — Еще больше года учиться. Успеем сообразить.

Алеша слушал; и этот разговор, который еще совсем недавно затронул бы самые живые его интересы, казался ему детским, далеким.

— Смирнов! — позвал первый из ребят. — Алешка! А ты что собираешься делать после школы?

— Я? — строго усмехнулся Алеша. — Жить собираюсь. Собираюсь жить, Витя.

— Это примитивно, — сказал Витя, задетый его тоном. — Жить — это проще пареной репы. Подумаешь, жить! Ты конкретно скажи.

— Уж куда конкретней, — бросил Алеша и отошел.

— Сам ты проще пареной репы! — сказали Вите другие ребята. — Чего ты к нему пристал? Он работать идет, понимаешь?

Цех огромного станкостроительного завода был совсем другим миром, чем школа, и этот другой мир подступил вплотную к Алеше с требовательной серьезностью.

— Вот твой станок, — сказал Дмитрий Дмитриевич. — Валентин тебе объяснит и покажет, а дальнейшее зависит целиком от тебя, как ты подойдешь к своей судьбе: ответственно или нет. — И он позвал: — Валентин!

— Ну, смотри, — сказал Валентин, молодой парень, немного постарше Алеши,— вот это, — он похлопал по станку, — передняя бабка, вот это задняя, так? Здесь шпиндель, так? — Он показал Алеше устройство станка.

Подошел другой парень.

— Заработок на таком станке иметь будешь, — сказал этот парень, Фоминцев по фамилии, — но я тебе скажу — ты на нем недолго засиживайся. Попал в такой цех — есть смысл приобрести всестороннюю квалификацию: не только токаря, но

и слесаря и фрезеровщика,— тогда тебе сам черт не брат, стоишь дороже инженера, мастера кругом тебя прыгают...

В конце смены подошел Николай Николаевич.

— Ну как? — спросил он, рассматривая выточенную Алешей деталь. — Не боги горшки обжигают?

— Нет, все-таки, видимо, боги, — улыбнулся Алеша своей серьезной улыбкой.

— Ничего-ничего! — сказал Николай Николаевич. — Все так начинают, еще даже хуже!

Обтирая руки, подошел Дмитрий Дмитриевич.

— Итак! — сказал он. — Посвящение состоялось! Юный рыцарь выехал в благородный путь — совершать подвиги!

— Держись, Алексей, — сказал Николай Николаевич. — Сейчас Дмитрий Дмитрич речь произнесет. По лицу вижу.

— Произнесу, — подтвердил Дмитрий Дмитриевич, — правильно видишь, Коля. Скажу я речь о полюсах. Два полюса у земли, два полюса имеются у всего на земле. Например — правда и кривда. Богатство и нищета, например. Два полюса есть и в работе. На одном полюсе стоит настоящий рабочий и вкалывает с чувством собственного достоинства, ни на кого не надеясь, а только на свои руки и голову. А на другом полюсе стоит придурок, и с виду он тоже как бы человек, но только дела никакого не знает и потому достоинства не имеет. А не имея достоинства, не в силах он оставаться наедине с самим собой и занимается пьянством, хулиганством и нетоварищеским отношением к женщине. Руки свои придурок избаловал, голову испортил, и остается ему одно только орудие производства — длинный язык.

— Вроде твоего, — сказал Николай Николаевич.

— Мой язык не трогай,— ответил Дмитрий Дмитриевич, не обижаясь. — Я без языка проживу. Руками и головой. А придурку отрежь язык — и пропадет придурок, кому он нужен без языка? Куда он денется? Вечером, например, после смены?.. А ты, Алешка, куда, например, сегодня после работы пойдешь? — Они с Николаем Николаевичем переглянулись выжидательно.

— Куда я там пойду, — вздохнул Алеша. — В садик за Надей пойду, куда еще...

В их жилье был теперь вечный хаос, все раскидано, и без отца почему-то в голову не приходило убрать. Порядок держался только в Надином уголке. Там воплощался некий идеал уюта и домовитости — одноглазые куклы и безухие зайцы чинно сидели на стульях и диванах, сложенных из кубиков и коробок, перед ними на столике была расставлена игрушечная посуда, кругом расстелены лоскутки. Но не будешь целый вечер играть в куклы. И Надя просила Алешу:

— Расскажи сказку. — А он только что раскрыл брошюру о токарных станках.

— Ну что тебе, жалко, да? — спросила Надя.

— Ты видишь, что я занимаюсь? — спросил он строго. — Ты это видишь, правда?

Она отошла и подошла снова:

— А почему мы не ходим в «Гастроном»? С папой мы всегда ходили.

Алеша не отвечал.

— И Галина Петровна всегда мне конфету давала, — грустно сказала Надя.

Галина Петровна как раз шла их проведать. Когда она звонила у двери, по лестнице поднимались незнакомые мужчина и женщина с портфелями.

— Смирновы здесь живут? — спросил мужчина у Галины Петровны, а отворившему Алеше объяснил: — Из районо.

— Насчет Нади, должно быть, — шепнула Галина Петровна.

— Что насчет Нади? — спросил Алеша. — Что такое?

Женщина села к столу и стала писать. Мужчина оглядел комнату, заглянул в кухню, где на веревке сушились детские носки и трусики, скрученные, как сушеные грибы. Алеша шел за ним, стесняясь этого беспорядка, неприбранности, Надиного грязного платья.

— Одна комната,— сказал мужчина, и женщина повторила, записывая:

— Одна комната.

Галина Петровна убрала со стула набросанную одежду, мужчина сел.

— Ну что ж, милый, — сказал он Алеше. —Все ясно, устроим сестренку.

— Как это? — спросил Алеша. — Она устроена.

— Как же, милый, она устроена? — задушевно спросил мужчина.

— Она в детском саду. На той неделе на дачу едет...

— Ну хорошо, дача, — сказал мужчина, — а приедет с дачи, пойдет в школу — на что жить будете?

— Я поступил на завод, — сказал Алеша и запнулся, понимая, что на первых порах он не может рассчитывать на достаточный заработок.

— Ну хорошо, поступил на завод, — сказал мужчина, — а заботы, которых требует ребенок? Ты ей обеспечишь нужный уход?

— Да, вот именно! — сказала женщина и окинула взглядом комнату.

— Мне соседи заходят помогают, — сказал Алеша. — Вот, например, Галина Петровна...

— В детском доме, — сказала женщина, — ребенку будет несравненно лучше. У нас образцовые детские дома. Она ни в чем не будет нуждаться. И будет ограждена от нежелательных влияний.

Она подробно осмотрела Галину Петровну, особо задержав взгляд на ее большой, как блюдце, брошке.

— Не знаю, — сказал Алеша. — Я не думал... Нет! Я не согласен в детдом.

— Это же предрассудок, молодой человек, — сказала женщина. — Вы будете мыслить иначе, когда увидите хоть один из наших детдомов.

— Не знаю, — сказал Алеша. — Нет! Не буду мыслить иначе.

— И вообще, — заключила женщина, — тут не стоит вопрос о вашем согласии. Никто вам не доверит ребенка, пока вам не исполнилось восемнадцать лет.

— Видите,— сказала Галина Петровна, — они привыкли одной семьей. И радость и горе (она скорбно закрыла глаза) — всё вместе.

— Будет посещать ее в приемные дни,— сказала женщина. — Она к нему будет приходить иногда. Вполне достаточно. — И она снова стала писать, ни на кого больше не обращая внимания.

— Но если я не ошибаюсь,— сказала Галина Петровна,— можно, кажется, назначить опекуна. Пока Алеша несовершеннолетний...

Мужчина смотрел на Надю, потом он посмотрел в угол и увидел кукол вокруг стола с игрушечной посудой — идеальную картину благоустроенной семейной жизни.

— Кого же вы можете предложить в опекуны? — спросил он у Алеши. Тот задумался, а Галина Петровна воскликнула:

— Господи, да хоть я, с удовольствием!— но женщина подняла на нее холодный взгляд, а Алеша, напротив, отвел глаза, и Галина Петровна поспешила добавить:— Да на заводе, где их папа работал... У него же столько было хороших друзей...

— Парень, — сказал мужчина Алеше уже не служебно-сердечным, а серьезным голосом, — тебе ведь будет, ой, трудно. Представляешь ответственность?..

— Вы будете извещены о решении районо, — сказала женщина, собирая свои бумаги.

— Опекун — это кто?— спросила Надя, когда представители районо ушли.

— Тот, кого назначат к нам с тобой для проформы,— ответил Алеша. — А морочить голову ты все равно будешь мне.

— Он будет добрый? — спросила Надя, подумав.

— А мы злого не возьмем,— сказал Алеша. — Зачем нам злой?

Когда спустя неделю Надин детский сад уезжал на дачу и детишки под конвоем воспитательниц и родителей шествовали по платформе к электричке, рядом с Алешей шел Николай Николаевич, вел Надю за руку и спрашивал у Серафимы Александровны, воспитательницы:

— И когда ее можно будет проведывать?

— По воскресеньям,— отвечала Серафима Александровна. Она была с виду очень чопорная и ледяная, так что Николай Николаевич посматривал на нее с некоторой опаской.

— Будешь проведывать, Алексей,— сказал он.

— Ну ясно, — пробормотал Алеша без особого энтузиазма.

Малышей усадили, электричка тронулась. Алеша и Николай Николаевич, стоя рядом, глядели ей вслед озабоченно.

Все что-нибудь мешало Алеше навещать Надю. То на неделе подходил во время работы Валентин и спрашивал:

— В воскресенье на футбол, тебя на билет записать?

— Да не знаю, — отвечал Алеша, — надо бы сестренку проведать, как она там на даче...

— Смеешься, —говорил Валентин,—«Металлург» против «Локомотива», какая там сестренка.

— Ладно, запиши, — говорил Алеша, не выдержав. И вместо того чтобы ехать к Наде, мчался на стадион, свистел и орал, сидя на трибуне. Кругом сидели свои заводские, и так же орал и свистел, забыв о солидности, потный и счастливый Николай Николаевич.

А то случилось такое: Алеша, возвращаясь с работы, подходил к своему дому, и вдруг из соседнего подъезда вышла красота несказанная одного возраста с Алешей, и взглянула на Алешу, и прошла мимо, победоносная, поигрывая сумкой для покупок.

Дядя Костя, сосед, возился около своей машины. Он вечно с нею возился, когда приходил с работы. Некоторые другие мужчины, в том числе муж тети Светланы, любили сидеть во дворе под грибом-навесом, устроенным для детей, и забивать козла, а дядя Костя возился с машиной, которую купил дешево по случаю.

Алеша спросил у него про красоту несказанную:

— Кто это, дядя Костя?

Тот поднял голову, взглянул и ответил:

— Из тридцать четвертой. Люся зовут. Новые жильцы. Школу кончила, в институт готовится. — Дядя Костя закурил и закончил свою исчерпывающую справку:— На пустыре они в волейбол играют.

И Алеша воспылал страстью к волейболу и стал играть по вечерам на пустыре с другими молодыми ребятами и девчатами, среди которых была Люся.

— Люся, пас! — кричал он, и она выводила его на удар, и он гасил и победно встряхивал волосами. В сущности, они играли только друг для друга, видели только друг друга. Пока еще это была не любовь, но молодое желание любви, тяготение к любви, игра, в которой обоим весело, интересно, бездумно и каждый чувствует себя более привлекательным и значительным, чем был вчера,— а это очень немаловажно для самочувствия.

После волейбола гуляли вдвоем допоздна, до тех пор, пока город не засыпал. Тогда они говорили:

— До свиданья, спокойной ночи, — и она уходила в свой подъезд, а потом появлялась в окне лестничной клетки и спрашивала:

— Так завтра в кино?

— Хорошо. Я кончаю в пять.

— Без четверти шесть на углу возле «Искры». Я буду ждать. Пока.

— Пока, — эхом отзывался Алеша.

У дома — несколько этажей, у лестничной клетки — несколько окон.

— Алеша! — окликала Люся из окна повыше.— До завтра!

— До завтра! — из окна еще выше.

А он все больше задирал голову, радуясь ее выдумке и тому, как быстро она взбегает вверх. Она была более взрослой, чем он, более земной, и, вероятно, лучше него знала, что ей нужно от этой увлекательной игры.

Алеша сказал Люсе:

— Завтра увидеться не придется.

— Почему?

— Тетю надо идти встречать. Тетя приезжает из Архангельска.

— Не люблю теть, — вздохнула Люся. — Она кто?

— А не знаю, кто. Я ее один раз видел давно когда-то, не помню даже.

Голоса их звучали грустно. Говорили о тете, а думали о том, что не придется встретиться.

На завтра под вечер Алеша встречал тетю на вокзале. День был серый, ветреный, по временам набегал дождь. Алеша остановился у вагона под номером пять и рассматривал выходящих пассажирок, стараясь угадать, которая из них эта самая тетя. Многие были похожи на теть...

— Алеша, здравствуй! — услышал он. — А я тебя сразу узнала.

Рядом стояла стройная молодая женщина в плаще с капюшоном, под капюшоном легкие светлые волосы, голос мягкий, ласковый.

— Знаешь, по чему узнала? По глазам! Они у тебя такие же, как в детстве... задумчивые!

— Здравствуйте, Жанна Васильевна,— сказал Алеша и взял у нее чемодан.

— Зови меня просто Жанна, пожалуйста. Наконец-то я здесь, милый ты мой

мальчик! Ты не поверишь, как я к вам рвалась, мои бедненькие! Не поверишь — даже во сне вас видела... Ну ничего, с этой минуты ты не один, будь уверен. Сейчас приедем к тебе и все обсудим.

Так она говорила, пока они шли к трамваю.

— Я спать не могла, представляла, как ты тут... Ужасно! Но никак не вырваться было. И работа и хозяйство. Хоть муж занят вечно и детей у нас нет, но дом все же требует забот...

Так она говорила в трамвае.

— Сейчас я все уберу, сделаю чистенько, уютно... Милый ты мой, я сниму с тебя весь груз забот, самых больших и самых маленьких, я же у вас единственный родной человек!

Так она говорила, поднимаясь по лестнице. Всю дорогу она не молчала ни минуты.

— Вот, значит, где вы живете. Сейчас все, все уберу и вымою. Покажешь, где у тебя грязная посуда и полотенце. Я вам привезла конфеток и семги, у нас семга чудная. Ну, где же грязная посуда?

— Поужинаем — будет, — сказал Алеша. Он к ее приезду прибрал в квартире и вымыл посуду.

— У тебя аккуратненько, — сказала тетя. — Сам все делаешь, бедняжечка. Ну ничего, в жизни пригодится. В жизни, знаешь, как в хозяйстве — все на что-нибудь годится. Мой муж тоже любит в свободную минутку позаниматься хозяйством — золотые руки! Если мои планы сбудутся, тебе станет легче.

— Какие планы?

— Надю я забираю к себе. Да-да, это решено, муж согласился. Мы ей будем как отец и мать. Потом обменяем эту комнату на Архангельск, ты тоже переедешь в Архангельск. Может быть, муж согласится — я думаю, он согласится, — тогда мы все потом вместе съедемся. Сразу будет большая дружная семья!

Вероятно, она принимала его молчание за согласие и даже одобрение. Но ни одобрения, ни согласия не выражало лицо Алеши, хотя он и молчал, немного контуженный ее разговорчивостью, ее неожиданно молодым видом, внезапностью ее планов, а может быть — и ее кокетливым обаянием.

Тут она увидела на стене портрет Алешиной матери, теперь рядом висел портрет отца. Она сказала:

— До чего это тяжело!— И покачала горестно головой, стоя перед портретами.— Завтра мы поедем к Наде! — объявила она, утерев слезинку.— Ты когда завтра освободишься? Что ты работаешь на заводе — это временно, потерпи, мы это обсудим. Все пригодится в жизни.

— В пять.

— Что в пять? Ах, освободишься. Так поздно! Ну ничего, я пройдусь, посмотрю город, магазины... Я тебя встречу около завода, это где?

— Лучше на вокзале.

— Нет, около завода. Я хочу посмотреть, как все это выглядит. Кто тебя окружает, в какой среде ты формируешься...

Алеша посмотрел на портрет отца и твердо сказал:

— На вокзале ровно в половине шестого.

И тетя взглянула на него с удивлением, словно только что увидела. Верно, что-то она разглядела в его лице или тон подействовал, только спорить она не стала.

...Дача детсада была обнесена частоколом. За частоколом бегали, играли и кричали детишки.

Тетя остановилась у калитки.

— Постой,— с чарующей улыбкой сказала она Алеше. — Я хочу угадать — которая Надя.

— Алешкааа! — раздался неистовый Надин крик.

Она подбежала к калитке, просунула нос между кольями и, прыгая от радости, говорила:

— Почему ты не приезжал? А сегодня не родительский день. Родителям на территорию вход воспрещается.

— Ладно,— сказал Алеша. — Мы не пойдем на территорию. Позови Серафиму Александровну.

Серафима Александровна, ледяная, покосилась на умильно улыбающуюся тетю, сказала:

— Поскольку такие обстоятельства, я могу в порядке исключения отпустить с вами Надю погулять. — Отворила калитку и выпустила Надю.

— Поздоровайся с тетей, — сказал Алеша. — Это тетя Жанна.

— Здравствуй, деточка, здравствуй, миленькая! — сказала тетя, пылко целуя Надю. — Ну пойдем, погуляем, познакомимся...

И обдернув и почистив на Наде платьице, причем ее миловидное лицо выразило огорчение, тетя взяла Надю за руку и повела. Алешу Серафима Александровна задержала.

— Алеша, — сказала она своим холодным голосом, — было бы полезно, если бы вы приезжали к Наде. А то когда ко всем приезжают, а к ней нет — это нехорошо.

— Я буду приезжать, Серафима Александровна, — пробормотал Алеша, опустив глаза.

Алеша, Надя и тетя сидели на берегу речки. Тетя поставила перед Надей роскошную коробку шоколада. На крышке были изображены Иван-царевич и Царь-девица на Сером волке.

— Кушай, деточка. Этот набор называется «Сказка».

Надя ела шоколад, а тетя говорила волнуясь:

— Не нравится мне, Алеша, этот детсад и эта воспитательница. У нее ни капельки теплоты к ребенку. Мы заберем отсюда Надю сегодня же.

— Хм, — неопределенно хмыкнул Алеша.

— Мне всегда хотелось иметь детей, — говорила тетя. — Не поверишь — одно время я даже мечтала взять девочку из детского дома... Уж будь спокоен, ей плохо не будет. Все внимание — ей, не то что здесь.

— Куда мы поедем? — спросила Надя у Алеши.

— Сначала поедем мы с тобой, — сказала тетя, — а потом он к нам приедет.

— Я не хочу, — сказала Надя и передвинулась ближе к Алеше.

— Тебе кажется, что ты не хочешь, — сказала тетя. — Потом захочешь. У тебя будет жизнь, как у этой красавицы на коробке. Много-много конфет. Много-много платьев. Ты любишь красивые платья?

— Люблю, — сказала Надя.

— Я тебе чудные сошью платьица! Голубые, розовые, белые...

— А Алеша?

— Он потом приедет.

— Не хочу, — сказала Надя.

— Я сегодня видела в магазине куклу — большую-большую, в красных башмачках, и ресницы настоящие...

— Подождите, — сказал Алеша. — Подождите с куклой, Жанна Васильевна. Большое спасибо, конечно, но мы не поедем. Ни вместе, ни порознь.

— Алеша, как не стыдно! Я же вам добра желаю! Насколько тебе будет легче! Подумай, Алеша!

— А я думаю. И вчера много думал и сегодня. Нам ничего не нужно.

— Так таки ничего!

— Жилье есть, — сурово сказал Алеша, — работа есть...

— Одним словом, все есть!

— А чего нет, — сказал Алеша, — я лучше заработаю, чем даром получать.

— Фу, какой ты, Алеша! — сказала глубоко разобиженная тетя.

— Нет, не фу! — гневно сказала Надя.

— Не будем больше об этом, Жанна Васильевна, — сказал Алеша, предостерегающе положив руку Наде на плечо. — Вы не сердитесь. Вы у нас гостите, пожалуйста, сколько хотите. Пожалуйста. А потом езжайте в Архангельск. Без нас.

— Правильно! — сказала Надя.

Алеша и тетя сидели в ресторане при вокзале — тетя уезжала. Они уже поужинали и немного выпили.

— А ты до конца продумал, что ты на себя берешь? — спросила тетя. Ее обида не прошла, родственная нежность уступила место неприязни, и она сидела рядом с племянником, как посторонняя.

— Вы что хотите сказать? — спросил Алеша.

— Ты ей обязан быть моральным образцом! Вот что! Если взялся воспитывать! А молодость имеет свои порывы! Разве я не знаю! — Тетя выпила.

Алеша молчал, двигая рюмку по столу.

— Ну что ж, ты так решил, твое дело. И ее настроил — ну что ж. Но я умываю руки. Не жалуйся, если будет трудно.

— А кто сказал, что должно быть легко? — спросил Алеша. — Что вы все как сговорились: трудно, трудно...

У него от вина немножко кружилась голова, но только речь его замедлилась, он полностью владел собой.

— Не заносись, пожалуйста. Конечно, лучше, когда легко.

— А это кто сказал?

— Это весь мир знает!

— Два полюса есть в мире, — сказал Алеша. — Два полюса...

— Какие полюсы? Ты о чем?

— Теория такая о двух полюсах. Наука, Жанна Васильевна.

Опять Алеша не поехал к Наде в воскресенье.

Воскресным утром на лодочной станции стояла очередь. Стояли компании молодых людей, стояли влюбленные пары, стояли папы с детьми, читая газеты. Стояли здесь и Алеша с Люсей.

— Не перевелись еще красавицы, — слышали они за спиной, когда подходили к окошечку за квитанцией на лодку. — Ничего девочку оторвал работяга.

— Идиоты, — не моргнув, отвечала Люся. — Пошляки еще не перевелись. — И, взяв под руку нахмурившегося Алешу, ушла с ним.

Река сияла под солнцем. По ней сновали лодки. На некоторых лодках играли на гармони, пели песни. Пробегал речной трамвайчик, поднимая волну. Мост был украшен вымпелами — был какой-то праздник. Но и в праздник, как в будни, терпеливые рыболовы, главным образом старики и мальчишки, удили рыбу с набережной.

Алеша с Люсей уплыли далеко.

— Давай купаться! — сказала Люся. И не успел он ответить, как она сбросила платье и босоножки, прыгнула в воду и закричала: — Блеск!

Он был поражен ее видом в купальном костюме, ослеплен, а главным образом смущен, но стеснялся показать смущение перед нею, такой бедовой, самоуверенной и резкой на язык. И когда она влезла с его помощью в лодку и сказала:

— Теперь ты, — он беспрекословно отдал ей весла и тоже купался и качался на волнах, поднятых проходившим пароходиком.

Потом она скомандовала:

— Загорать давай, — и они лежали в лодке, положив спасательные шары под голову, и течение несло их, — в общем, Алеша вернулся домой только поздно вечером.

Он открыл дверь и увидел на полу листок бумаги. Там было написано: «Зайдите на почту, вам телеграмма».

На почте ему отдали телеграмму: «Надя заболела».

Вагон электрички был пуст, только в углу сидел с гитарой подвыпивший человек и пел самому себе нехитрую песенку про незабудки, которые синеют за окном, и про малютку, которая спит в уютном домике. Это был последний ночной поезд, и автобусы уже не ходили, от станции Алеша пошел пешком мимо леса, перелесков, дачек, спящих в тишине и темноте.

Он шел быстро, иногда припускаясь бежать.

Вот и спящая дача детсада. Только одно светилось окно в первом этаже.

Алеша тихо стукнул в это окно. Дверь отворила Серафима Александровна.

— А, это вы, — сказала она. — Поздновато. Сейчас, само собой, в изолятор не пустят. Ну что ж, заходите.

Они вошли в ее комнатку.

— Вообще-то мы родителей держим подальше от больных, — говорила Серафима Александровна. — Беспорядок один от родителей. Но она вас так ждет, что сил нет смотреть. Сердце разрывается. — Она это говорила с обычным своим строгим, ледяным даже видом.

— Как она сейчас? — спросил Алеша.

— Заснула, ничего, температура понизилась. А два дня очень было тревожно, по правде говоря. Воспаление легких — не шутка. Утром пустим вас к ней. Ненадолго. Ей это самое лучшее будет лекарство. Ведь у нее, Алеша, никого, кроме вас.

Стыдно ли было Алеше? Скорее это была боль и растерянность перед болью. Вот когда он по-настоящему понял, что такое ответственность за человека, большого или маленького.

— Пойдемте, — сказала Серафима Александровна. — Где-нибудь вас устроим переночевать. — Она вздохнула. — Все правила с вами нарушаем, все правила. Что поделаешь, случай-то такой...

Рано утром Алеша вошел в изолятор.

Надя лежала непривычно тихая и смотрела на него неотрывно, пока он подходил, брал табуретку и садился.

— Здравствуй, — сказал он тихо.

— Почему ты опять долго не приезжал? — спросила она.

И невозможно было ответить правду и невозможно солгать.

— Не мог, — сказал Алеша. — А теперь смогу. Теперь я так часто буду приезжать, как только позволят.

Он сдержал обещание — это видно из того, что как-то вечером, когда он возвращался, возле дома ждала его разгневанная Люся.

— Привет! — сказала она резко и насмешливо.

— Добрый вечер, — ответил Алеша.

— Куда ты пропал?

— Занят был.

— Чем это занят?

— Сестренка заболела.

— То у тебя тетя, — сказала Люся, — то сестренка... Я бы с кем-нибудь другим могла проводить время. У меня есть с кем, будь уверен.

— Очень рад. Желаю веселиться.

Она поняла, что совершила ошибку.

— Нет, правда. Завтра пошли в парк культуры?

— Завтра я занят, — сказал Алеша.

— А когда будешь свободен?

— Не знаю.

— Ну, Алеша! Ну почему ты вдруг так? Ну почему? Дружили, дружили — и вдруг исчез...

Алеша молчал.

— Или я, — сказала Люся, опять ожесточаясь, — или все эти родственники. Ни одна уважающая себя девушка не позволит...

— Эх! — выдохнул Алеша, повернулся и ушел в свой подъезд.

На лестнице не утерпел, выглянул в окно. Люся медленно уходила. Он постоял, посмотрел, как она уходит.

В последних числах августа жильцы дома, где жили Алеша и Надя, устроили субботник, чтобы озеленить свой двор. Привезли земли и молодых деревцев. Народу на субботник вышло не очень много, но вполне достаточно. Среди вышедших были и Галина Петровна, и дядя Костя, и тетя Светлана с мужем, и молодежь, в том числе Алеша. Все бодро, с удовольствием орудовали лопатами и граблями.

— Повзрослел Алеша, — сказала тетя Светлана, видя, как тот катит тачку с землей.

— Повзрослеешь на его месте, — сказала Галина Петровна. — Зато вот у тех жизнь легкая. — Она кивнула на мужчин, которые резались в домино под грибом-навесом, не обращая на субботник никакого внимания.

— Да уж,— сказала тетя Светлана, в то время как муж ее поглядел на доминошников с сочувствием и вздохнул. — Совести нет. Ведь как бы должно быть? Видят, женщина с лопатой, — сразу чтоб вскочили и подскочили: разрешите, мол, Светлана Ивановна, я поработаю, а вы на скамеечке посидите, полюбуйтесь... Так бы оно должно быть, а почему оно совсем наоборот, и кто его знает?

Во дворе крутились дети, вернувшиеся с дач и из лагерей. Надя помогала Алеше толкать тачку, и с ней другая семилетняя девочка, чистенькая, с бантом.

— А мне форму купят! — сказала девочка с бантом.

— Мне тоже форму купят! — сказала Надя.

— И портфель! — сказала девочка с бантом.

— И мне портфель! — сказала Надя.

— И кружавчики на воротничок!

— И мне кружавчики на воротничок!

— И новые ботинки!

— А мне новые ботинки уже купили, — сказала Надя. — Красненькие.

— Чего ты врешь? — спросил Алеша, когда девочка с бантом не слышала.— Какие я тебе купил новые ботинки?

— Ну потом купишь, какая разница, — сказала Надя примирительно.

Через двор шла Люся, нарядная, и с ней молодой курсант. Она поздоровалась с Алешей злорадно-вызывающе:

— Привет!

Но Алеша реагировал на эту встречу гораздо слабее, чем ей хотелось бы.

— Здравствуй, — ответил он просто, только немножко нахмурясь, и покатил тачку дальше.

— Почему ты сердитый? — спросила Надя, заметив его нахмуренные брови.

— Я не сердитый.

— Ты о чем думаешь?

— Думаю о том, — сердито ответил Алеша, — что кроме формы нужен еще портфель.

— Действительно, — сказал муж тети Светланы, слышавший эти слова, — на такое небольшое, и столько всего надо...

Много надо было, и Алеша зашел в магазин, на школьный базар. Там кишел народ. Алеша потолкался, со страхом озирая выставленные ботинки, пальто, спортивные костюмчики, канцелярские принадлежности... Посмотрел, как матери покупают форменные платья дочкам... Его толкали, на него косились подозрительно. Продавщица строго спросила:

— Вам что, молодой человек?

— Форму, — пробормотал Алеша. — Для девочки.

— Размер?

— Семь лет.

— Размер говорите! Высокая девочка?

Алеша подумал:

— Средняя...

Продавщицу теребили, ей некогда было разговаривать с бестолковым покупателем, она занялась более толковыми.

Он пришел домой — Надя встретила его прыжками и криками:

— У меня уже есть портфель! Дядя Коля принес!

И она поднимала портфель над головой.

— Николай Николаич, — пробормотал Алеша, — ну зачем, я получу в кассе взаимопомощи и все, что надо...

— Не волнуйся, — сказал Николай Николаевич. — Найдешь куда девать ссуду.

Раздался звонок, и вошли Галина Петровна, дядя Костя и тетя Светлана с мужем. Муж нес пакеты. Они раскланялись с Николаем Николаевичем и сели. Тетя Светлана сказала:

— Может, Алеша, это надо делать как-то по-особенному, тонкий подход придумывать. Но я вашего отца знала и мать знала. И потому без подхода, прямо к делу. Это мы Наде принесли что требуется.

— Вот, — сказал ее муж и положил пакеты на диван.

— Не возражай, Алеша, — сказала Галина Петровна. — Мы имеем право. Как соседи. — Она скорбно закрыла глаза.

— Если хочешь, будем считать, что это заимообразно, — сказал дядя Костя, видя, что Алеше не по себе.

— Ничего не заимообразно, — сказала тетя Светлана. — Ни к чему интеллигентский туман этот. Наш подарок Наде, и все тут.

— Почему интеллигентский туман, — возразил дядя Костя, — когда-нибудь туго придется нам или другому какому-нибудь человеку, вот он свой долг и отдаст.

— А, ну это другое дело, — сказала тетя Светлана.

— Спасибо, — поблагодарил Алеша неловко. — От подарков нельзя отказываться, да?

— Нельзя! — закричали они. — Нельзя никак!

— Но только на будущее, — сказал Алеша, — вы поймите, вы же сами такие, — я хочу жить своими руками...

— Всё, Алексей, всё! — сказал дядя Костя. — Мы сами такие, всё! На этом закруглимся.

— Вот и прекрасно, — сказал муж тети Светланы. — А теперь пускай женщины займутся подгонкой формы и всем таким прочим, а мы, мужчины, пройдемся до ближайшей столовой.

— А портфель у меня уже есть! — сказала Надя звонко.

— Портфель не годится! — авторитетно заявила тетя Светлана. — Портфель портит осанку. Мы купили ранец.

— Виноват, — сказал Николай Николаевич, — что портит?

— Осанку. Ребенок растет кривобокий. Тогда как ранец заставляет его держаться прямо, и у ребенка вырабатывается нормальный позвоночник.

— Век живи, век учись, — сказал, обидясь, Николай Николаевич. — Сколько видел за свою жизнь школьников с портфелями, и ни одного кривобокого.

— Примерь, Надюша, ранец, — ревниво сказала тетя Светлана.

— Пошли! — сказал ее муж. — Не будем время терять.

Мужчины ушли, а женщины стали развязывать пакеты.

Первого сентября Алеша отвел Надю в школу. Она была в полной амуниции. И хотя слишком длинные чулки собирались вокруг ее ног гармошкой, а из пальто, наоборот, она так выросла, что руки торчали из рукавов чуть не до локтей, — она себя чувствовала великолепно одетой и выступала чинно и гордо.

На улице полно было школьников. В том числе первоклассников, которые шли с родителями, бабушками и дедушками.

В этом потоке Надя вошла в школьную дверь — кончилась первая пора ее детства.

Постепенно он все сильнее к ней привязывался. Прежде бывало только выполнял по отношению к ней те обязанности, которые возложил на него отец. Теперь вся она от него зависела, и когда ей было плохо, он невольно воспринимал это как свою вину, а когда ей было хорошо — радовался за нее и посвистывал удовлетворенно. Когда же случалось за нее беспокоиться, он по силе своего беспокойства чувствовал, как привязался к ней.

Как-то пришел с работы — Наде давно бы пора быть дома, а в квартире пусто, полутемно. Алеша зажег свет, позвал грозно:

— Надя!

Поискал — не спряталась ли сдуру, позвонил к соседям в одну квартиру, в другую: «Не у вас сестренка?» «Надя не у вас?» Чертыхнувшись, помчался в школу, к гардеробщице:

— Первые классы ушли?

— Давно ушли.

— Никто не остался, вы не знаете?

— А не знаю, — отвечала старушка гардеробщица, — все пальтишки выдала...

Улицы жили своей жизнью. Горели огни, позванивали трамваи. Какая-то женщина стояла на углу, кричала, озираясь беспомощно:

— Таня! Таня! — тоже кого-то искала...

Алеша заглянул в вестибюль кинотеатра. Побывал на пустыре, где качели, — Нади нет нигде. Опять к своему дому — нет, не приходила, в окнах темно.

И вдруг услышал ее голос в хоре ребячьих голосов. Стайкой вышли из-за угла малыши с портфелями и ранцами, щебеча какую-то свою ерунду:

— А она чего сказала? Она сказала — это все из-за него! Потому что он только баловаться хочет, а учиться не хочет! Она сказала — другой раз поставит не двойку, а единицу!

— Надежда! — яростно окликнул Алеша. — Ты где шатаешься на ночь глядя?!

— Я гуляла, — испуганная его гневом, сказала она. — Перед сном дышать полезно.

— Ты будешь шляться неизвестно где, а я бегай за тобой!

Подбегала та женщина, что стояла на углу. Она кричала радостно:

— Таня! Ее девочка тоже тут оказалась, и женщина, успокоенная, повела ее домой.

Алеша за руку втащил Надю вверх по лестнице.

— Чтоб никуда не смела без спросу!

Дома на свету оказалось, что у Нади промочены ноги и весь подол в грязи.

— А это что такое?!

Надя зарыдала.

— Мы ходили к Шурику во двор...

Она рыдала отчаянно. Ему стало ее жалко.

— А там лу... лужи!

Очень было жалко. Но ведь надо воспитывать.

— Теперь она ревет! Больше чтоб этого не было, слышишь?! Ни к каким Шурикам!..

Алеша освоился со станком и работал хорошо. И он, и Валентин, и Фоминцев были хорошие рабочие, но Фоминцев особенно выделялся среди молодых. Ему поручили монтаж новых станков, и он держался как человек, знающий себе цену.

— Фоминцев, на молодежный вечер идешь?— спросили у него. Фоминцев ответил, возясь со станком:

— Да нет, отдохнуть надо хорошенько, у меня эта неделя знаешь какая напряженная...

Алешу позвали:

— Смирнов! Фотографироваться иди!

— Чего это ради? — спросил Алеша.

— Из редакции фотограф. Молодых передовиков снимать.

Алеша продолжал работать. Подошел Валентин:

— Пошли, Алексей.

— Да ну его, — сказал Алеша.

— Вдруг напечатают, интересно же. Давай-ка.

— Да ну какой я передовик.

— Пошли, пошли, — настаивал Валентин. — Не заносись перед ребятами, нехорошо.

Алеша нехотя выключил станок и пошел за Валентином. Фотограф их установил и сказал: «Улыбайтесь». Фоминцев, не улыбаясь, твердо занял место в центре группы, на первом плане.

Николай Николаевич шел по цеху; он взглянул на происходящее искоса, с неодобрением.

Газета напечатала снимок: все лица улыбались покорно и ненатурально, один Фоминцев был серьезен, с первого взгляда ясно было, что он тут самый главный, может быть — даже единственный.

А затем Фоминцев вошел к Николаю Николаевичу в конторку, держа в руках листок и внимательно его изучая.

— Что вы тут написали, не разберу,— сказал он.— Адрес какой-то?

— Пойдешь в подшефную школу, — ответил Николай Николаевич, — станок им там надо собрать в мастерской. Звонили из завкома.

— И вы никого, кроме меня, на это дело не нашли? — спросил Фоминцев. Желваки двигались у него на скулах, губы были жестко поджаты. — А моя работа стоять будет?

— Не убежит твоя работа. Завтра закончишь. Иди-иди. Мастер дает задание, иди и делай.

— «Мастер»! — передразнил Фоминцев. — Люди делают, а вы тут сидите, палки им в колеса тычете... Для чего меня Дмитрий Дмитрич учил — чтоб вы меня туда-сюда гоняли, чтоб я на затычку на заводе был, да?!

— Не смей меня с Дмитрий Дмитричем лбами сталкивать! — закричал Николай Николаевич. — Вообразил о себе!.. Гонору чересчур много!.. Только такую работу признаешь, чтоб платили по высшей расценке!

На крик показался Дмитрий Дмитриевич.

— Хорошо! — с угрозой сказал Фоминцев.— Я пойду! Я дисциплину знаю, не подловите! Но вы не забывайте, что́ партия указывает — дорогу молодым кадрам, да! Как бы вам это не напомнили!..

Он ушел.

— Видал молодой кадр? — сказал Николай Николаевич. — Место велит очистить, палки ему тут тычут в колеса...

— Да ну, — сказал Дмитрий Дмитриевич, морщась, — действительно, ведь, понимаешь, нет же смысла такого рабочего гонять, нехозяйственно.

— Ладно, сделает! — отрезал Николай Николаевич. — Подумаешь, свет клином сошелся на Фоминцеве! И другие растут ребята — будь здоров. Алешку вон Смирнова к празднику в бригадиры надо выдвигать...

В Алешиной бригаде был среди прочих ребят Женька Горохов, только что окончивший ремесленное. Ремеслу его в училище научили, но любви к труду не привили. Руки у него были медлительные, ленивые.

— Слушай, что у тебя с руками? — нахмурясь, спрашивал Алеша.

— А что? — хладнокровно спрашивал Женька.

— Да не двигаются.

Женька кивал с тем же хладнокровием:

— Счас, счас.—И закуривал.

— Слушай, — терпеливо говорил Алеша, — ты подумай, как жить будешь. Не пойдет так дело. Не может вся бригада из-за одного человека страдать. Подумай, слышишь?

Женька выслушал внимательно и спросил:

— Можно мне в уборную сходить?

— Ты мне объясни, — сказал Алеше Фоминцев, наблюдавший эту сцену, — у нас тут что, завод или дом отдыха?

— Да на самом деле,— сказал парнишка из Алешиной бригады. — Чего ради, спрашивается? О чем ты, Алексей, думаешь? Скажи Николай Николаичу!

— Эх, — сказал Фоминцев, — будь я на месте Николай Николаича, уж я бы работников подобрал! Я бы таких, как ваш Женька, в шею гнал!

А Женька — руки в карманы — стоял и глазел, как работает Дмитрий Дмитриевич.

— Тебе чего тут надо? — осведомился Дмитрий Дмитриевич, заметив его.— Забыл что-нибудь? Почему не работаешь?

— Счас,— ответил Женька, убираясь нехотя.

Однажды после смены за заводскими воротами Алешу остановила скромно одетая пожилая женщина и сказала робко:

— Я извиняюсь, товарищ Смирнов? Я очень извиняюсь — хотела узнать, как там Женя мой, Горохов Женя?

Алеша понял, что это Женькина мать.

— Да неважно! — сказал он напрямик.

Женька вышел в это время, заметил, что они разговаривают,— шмыгнул в сторону. На углу его поджидала разухабистая компания, и он с ней удалился.

— Я ему говорю, все время ему говорю,— сказала Женькина мать, идя рядом с Алешей,— старайся, Женя, ведь надеяться тебе не на кого, кроме как на себя. Что я могу, товарищ Смирнов, я дворником работаю, скоро на пенсию мне, а он же мужчина, ему и то и то надо, пока был в ремесленном — кормили, одевали, а теперь сам должен,— старайся, говорю, сынок, хорошенько...

— И опаздывает часто,— сказал Алеша.

— Товарищ Смирнов,— сказала Женькина мать и заплакала,— у меня старший сын в войну убитый. Никого, кроме Жени... Уж пожалуйста... Может, вы бы ему по комсомольской линии какое-нибудь поручение дали, говорят—помогает поручение...

— Где Женьку опять черти носят?— спрашивали в бригаде.

— Горохова не видал? — спросил Алеша у проходившего парня.

Женька стоял на лестнице, пустынной в этот рабочий час, на четвертом этаже, и с удовольствием плевал в пролет. Под мышкой у него был рулон ватмана.

— Ну должна же в конце концов совесть быть! — возмущенно сказал Алеша, когда Женька вернулся.— Где ты пропадал?!

— Счас, в чем дело!— сказал Женька.— Я выполнял комсомольское поручение!

Утром, когда Алеша подходил к заводу, его опять остановила Женькина мать.

— Товарищ Смирнов,— сказал она,— я к вам, помогите, Женечку задержали.

— За что?— спросил Алеша.

— На пятнадцать суток,— сказала Женькина мать и пошла рядом.— Товарищ Смирнов, на вас вся надежда, мне его дружки рассказали, он по недоразумению попал, за других его схватили. Ведь он, товарищ Смирнов, вы же знаете, он все что вы хотите, но он тихий, Женя мой, он хулиганничать не будет, похлопочите, товарищ Смирнов, пожалуйста...

...Это было в зимние каникулы, елки в витринах и большая, убранная лампочками елка на бульваре. Вечером Алеша привел Надю на бульвар, она смотрела на елку, огоньки отражались в ее глазах,— потом он сказал:

— Пошли дальше.

— А теперь куда? — спросила Надя.

— Теперь в гости к моему знакомому.

В отделении милиции сидел один дежурный. На Алешин вопрос он сказал:

— Да все хороши были, ни одного там не было тихого. Хотите вашего повидать?

И дежурный отворил дверь в соседнюю комнату. Алеша и Надя увидели Женьку, который веником усердно подметал пол.

— Уборщица у нас на бюллетене,— пояснил дежурный.— Других отправили снежок на путях почистить.

— Привет!— сказал Алеша Женьке. Тот потупился и не ответил, став на вытяжку с веником в руке.

— Трудишься?— спросил Алеша.— Ну-ну. Матери передать что-нибудь?

У него в пальцах была папироса. Женька жадно посмотрел на нее.

— Папиросу дать разрешается?— спросил Алеша у дежурного.

— Можете,— кивнул тот, и Алеша дал Женьке папиросу. Они присели на скамью, Надя рядом с ними, Надины ноги не доставали до полу.

— Уволите небось,— сказал Женька.

— Не знаю,— сказал Алеша.— Не решил еще. Но если оставлю — имей в виду,

будет так: я курю — и ты куришь, я не курю — и ты не куришь; и от станка без моего разрешения — ни ногой. Ведь можешь работать, какого же черта придуриваешься? Неужели мать не жалко? Чужому человеку и то тоска на нее глядеть.

Женька сказал мрачно:

— Ушел бы я от этой тоски — куда глаза глядят.

— А куда они глядят у тебя?

— Не знаю.

— Потерпи,— сказал Алеша.— Скоро в армию пойдешь служить.

— Придется потерпеть,— сказал Женька.

— Вот так,— сказал Алеша.— Договорились. Ну, всего тебе лучшего... Пошли, Надежда, дальше,— сказал он, вставая и беря Надю за руку.

...Он сидел в школе на родительском собрании.

Стесняясь своей молодости, сидел одиноко на задней парте. Учительница говорила:

— В общем, учебный год мы заканчиваем с приличными показателями.

В открытые окна класса сияла новая весна. На парте перед Алешей переговаривались две матери:

— Во втором классе уже легче будет. Все-таки они уже не такие маленькие, как год назад.

— С каждым годом все легче будет.

— Да,— так вот из класса в класс, и не заметим, как они школу кончат...

Надя выросла, стала молоденькой девушкой и пришла наниматься на швейную фабрику.

Она сидела перед молодой, хорошо одетой женщиной, инспектором отдела кадров.

— Ученическая ставка будет тебе полагаться месяц,— сказала женщина.— Но что заработаешь сверх ставки — то твое. Работа у нас двусменная. Ну, что еще тебе сообщить?

Она критически осмотрела Надю.

— Ну, иди в закройный цех. Вот тебе направление.

Цех показался Наде уютным, домашним— ярко в два ряда светили лампы дневного света, а под лампами на длинных столах настлана была материя толстыми пачками, и рабочие — почти сплошь женщины — большими резаками выкраивали из этих пачек разные фигуры.

— Присматривайся,— сказала пожилая работница, к которой Надю приставили учиться.— Присматривайся, как я работаю, а завтра сама начнешь потихоньку. Сегодня не до тебя — план у нас горит.

Надя стояла и присматривалась. Рядом с ней на полу стоял манекен — прекрасный собой молодой человек в шикарном костюме. Над ним висел плакат: «При работе на ленточной машине опускай предохранитель от пореза пальцев». Чуть в стороне стояла доска, на ней какие-то куски ткани, очевидно, неправильно раскроенной, а выше опять плакат: «Посмотри на этот брак и сама не делай так». Кое-где украшали цех фикусы и пальмы. Из середины цеха разносилась бодрая музыка оркестра народных инструментов, и стоял там не репродуктор, а роскошный приемник.

— Это зачем?— спросила Надя про манекен у своей наставницы, когда та на минутку отвлеклась от работы.

— Красавец этот? Чтоб видно было, что́ мы шьем в настоящий момент.

Очень трудно присматриваться к чужой работе, ничего не делая. Надя начала томиться и потихоньку поглядывать по сторонам.

По соседству две молодые работницы переговаривались — негромко, но если прислушаться, то вполне все слышно:

— А кто он, кто? Третий раз встречаешься, а человека совсем еще не знаешь,— говорила одна.

— Он душевный,— сказала другая.

— Душевный! Сегодня он душевный, а завтра окажется женатый! Ты в паспорт посмотри.

Очень интересный разговор, но тут к Наде обратилась наставница:

— Предохранитель не опускаю, замечаешь?

— Не опускаете?— растерянно переспросила Надя, понятия не имевшая, что за предохранитель.

— От него только хуже,— пояснила наставница.— На себя надо полагаться, тогда цела будешь. Поняла?

— Поняла, — сказал Надя и обрадовалась, что урок на этом прервался, ей гораздо интересней было смотреть на молоденькую соседку, ту, что сказала про какого-то своего знакомого: «Он душевный». Соседка была стройная красотка со сногсшибательной прической (а Надя ходила с косичками). Соседка была одета очень красиво и непохоже на других, а уж лицо у нее было такое выхоленное, такое изукрашенное, хоть сейчас на вечер. Она заметила восхищенный Надин взгляд и покровительственно ей улыбнулась.

В обеденный перерыв наставница повела Надю в столовую. К их столику подсел один из немногочисленных мужчин, работавших на этой женской фабрике. Надя его заметила еще в цехе: он там починял резак. Он был некрасив и казался Наде очень старым, почти таким же старым, как наставница.

— Знакомься, Дима,— сказала наставница.— Новенькая, Надей зовут.

— Очень приятно,— благожелательно сказал Дима.

За соседним столиком стайка девушек собралась вокруг красотки со сногсшибательной прической, и там шел завлекательнейший для Нади разговор.

— Понимаете,— говорила красотка,— такая ткань, с шерстяной поверхностью, но напоминает трикотаж, а цвет называется — цвет разреза дыни, а шить буду так, чтобы преобладали вертикальные линии.

— А это не будет худить тебя, Оля?— почтительно спросила одна из девушек.

— Ничего подобного,— сказала Оля.— Вертикальные линии зрительно подчеркивают стройность — и только, кого хочешь спроси.

В ожидании конца смены у проходной стояли молодые мужья, женихи и та часть мужского населения, для которой язык наш еще не нашел подходящего слова и которую, пока нет этого слова, неопределенно именуют «ребята». Торговая сеть извлекала из этого каждодневного скопления мужчин свою скромную выгоду, учредив в двух шагах от проходной пивной ларек, и мужья, женихи и ребята были очень довольны, потому что могли теперь ожидать, не теряя мужского достоинства, а состоя, так сказать, при деле, то есть стоя в очереди за пивом.

Когда кончилась смена и из проходной стали выходить трудящиеся,— причем надо отметить, что первыми вышли немногочисленные мужчины,— то многие работницы пошли по улице не в одиночку, а в паре с теми, кто их встречал. Разбитная, грубоватая Неля, та, что говорила: «В паспорт посмотри»,— пошла с добродушным интеллигентным очкариком. Толстенькую степенную Катю явно встретил муж: ухаживающие молодые люди не являются на свидание с авоськой, из которой торчат рыбьи хвосты. Самый интересный спутник был у Оли, видный самоуверенный человек во всем модном. Для Нади, которая вышла со своей наставницей, это было зрелище поучительное и завидное.

Дима роскошно уехал на мотоцикле, напялив громадные кожаные перчатки, но Надя это едва отметила — настолько он был стар, неказист и неинтересен для нее.

Вечером она орудовала иглой и утюгом над своим платьицем. За этим занятием застал ее Алеша, вернувшись домой.

— Ну что? Устроилась?

— Устроилась,— рассеянно ответила она.

— Работала уже?

— Присматривалась,— сказала она так же отвлеченно, мысли ее были прикованы к платью и утюгу.

— А это ты что делаешь?

— Складки. Вертикальные линии подчеркивают стройность фигуры.

— Какая же у тебя фигура,— сказал Алеша.

— А что у меня, по-твоему, если не фигура?— спросила Надя, обидясь.

— А черт его знает что, только не фигура.

— Ничего подобного,— сказала Надя.— Именно фигура.

— Это тебя на фабрике научили?

— Угу.— Она опять углубилась в свое дело.

— Ну-ну,— сказал Алеша.

Надя освоилась в цехе, обстановка и люди стали привычными, и столь же привычным, обязательным в любых обстоятельствах, приятных и неприятных, стало присутствие прекрасного молодого человека из папье-маше, в шикарных костюмах,— эти костюмы менялись, отмечая положение дел на фабрике, смену сезонов, круговорот времени.

Она работала самостоятельно на ленточной машине и ходила в свите красотки Оли, безоговорочно примкнув к кругу ее почитательниц. Вместо косичек она носила теперь самую модную прическу, подражая Оле, как подражала вся свита.

После смены они уходили не сразу, а долго прихорашивались, некоторые даже переодевались понаряднее перед тем как выйти. И Надя тянулась за ними изо всех сил.

— Надька,— спросила однажды Неля,— а ты неужели ни с кем не дружишь? Никто тебя никогда не встречает!

— Бедненькая!— с искренним сочувствием сказала Оля.—Я тебе скажу причину. Ты хорошенькая, но ты не бросаешься в глаза. Девушка должна бросаться в глаза. И ходишь ты как-то не так. Девушка походкой еще издали показывает, знает она себе цену или нет.

Все это огорчало Надю и кололо ее самолюбие, хотя из гордости она делала вид, будто принимает спокойно всю эту критику.

После этого разговора, когда она по обыкновению осталась одна за воротами фабрики, к ней подошел неказистый Дима.

— Ну, как дела идут?— спросил он ласково.

— Спасибо, хорошо,— ответила Надя, спеша уйти. Ей прямо перед людьми стыдно было идти и разговаривать с таким никудышним человеком.

Он спросил, очевидно намереваясь пригласить ее в кино:

— Вы уже смотрели «Прощайте, голуби»?

— Да,— солгала Надя.— Уже смотрела.

Но он все шел рядом и спросил:

— Нам не по дороге?— и она в конце концов рассердилась — ну что он пристал! Она гордо, как Оля, вскинула голову и сказала:

— Нет, не по дороге!— и неожиданно для самой себя добавила:— Я условилась встретиться с одним человеком.

Его глаза стали грустными. Он сказал:

— Ну что ж, извините,— и перешел на другую сторону, а Надя очень удивилась такому своему лихому вранью, но эта новая роль ей вдруг понравилась. Она сделала загадочное лицо, победоносно встряхнула головой и удалилась, напевая романс, пытаясь подражать походке девушки, знающей себе цену.

Фоминцев, веселый, вошел к Николаю Николаевичу в конторку и сказал:

— Так вот, Николай Николаич. Завтра вечерком прошу ко мне. На новоселье. Вот вам адресочек, не потеряйте.— Он положил бумажку на стол и прихлопнул. Ему было лет тридцать, и выглядел он еще увереннеи, чем прежде.

— Спасибо,— сказал Николай Николаевич, удивившись.— Я...

— Милости прошу. С супругой.

— Да я не знаю...— сказал Николай Николаевич.— Получил, значит, квартиру?

— Порядок!— подмигнул Фоминцев.— Приходите, Николай Николаич! Мало ли что, что ругаемся иной раз, какую это роль играет? На производстве нельзя без ругани. Что нам делить-то с вами?

— Действительно, нечего,— проворчал Николай Николаевич.— Скоро вот на пенсию уйду — ты на мое место сядешь...

— Я не-е!— весело ответил Фоминцев.— Другой кто-нибудь, Николай Николаич, сядет... Так придете! Жду вас, и не думайте не прийти, на всю жизнь обидите! И Дмитрий Дмитрич будет...

— Ревнует старик,— сказал он Алеше и Валентину, выйдя из конторки.— На мое место, говорит, сядешь... У меня через год законченное высшее образование будет, сдалось мне его место. Мне тогда не эта цена... Так смотрите, ребята, приходите. Обмоем квартирку. И сестренку приводи,— сказал он Алеше.

В новой квартире Фоминцева налицо были все приметы благоденствия: новая мебель, модные занавески, телевизор. В обеих комнатах пировали гости. Фоминцев, его жена и теща их угощали. На почетном месте сидел Дмитрий Дмитриевич.

Пир был в разгаре, когда пришли Алеша с Надей и Валентин с молоденькой женой и с грудным ребенком, которого положили на хозяйскую кровать.

— Дорогие гости!— встал им навстречу Фоминцев.— Прошу! Дорогу старым друзьям!

Пришедших усадили и наполнили им рюмки. Играла радиола. Провозглашались тосты за хозяина, хозяйку, за то, чтоб в этих стенах, под этой крышей все у них обстояло хорошо и благополучно. Фоминцев провозгласил тост за своего учителя Дмитрия Дмитриевича, «благодаря которому я все это имею»,— показал он широким жестом, уже нетрезвый.

Сквозь гам Алеша и Валентин услышали рядом разговор двух гостей.

— Хорош гусь! — похвалил один гость, разрезая на тарелке кусок гуся.

— Да,— сказал другой, не поняв его.— Гусь он, конечно, первоклассный. Изпод носа у Земнухина квартирку оттяпал.

— Как у Земнухина?— спросил первый.— Почему у Земнухина?

— Ну как же,— сказал второй.— Земнухин должен был эту квартиру получить. Уже ходил обмеривать, где что расставлять будет. А расставлять-то досталось Фоминцеву, а Земнухин при разбитом корыте. А у него мать больная, к постели прикована, и детишек двое.

— Это правда?— спросил Алеша, повернувшись к говорившему.

Тот слегка смутился, но ответил:

— А как же не правда? Спросите завтра у самого Земнухина, он вам эту эпопею изложит. Знаете Земнухина — высокий такой, худой, в сборочном работает...

— Точно, точно!— вмешался третий гость.— Словчил новосел наш. Подставил ножку слабенькому.

Алеша нахмурился и отодвинул рюмку:

— Какого ж черта...

— Характер у него тихий, у Земнухина,— сказал третий гость.— Вот и воспользовались.

Радиола играла что-то развеселое.

Дмитрий Дмитриевич откашлялся.

— Тише!— воскликнула жена Фоминцева и выключила радиолу.— Дмитрий Дмитрич будет речь говорить!

Дмитрий Дмитриевич встал с рюмкой в руке.

— Извините, Дмитрий Дмитрич,— поднялся вдруг и Алеша,— разрешите, на этот раз я речь скажу. Так, как у вас, у меня не выйдет, конечно; я по-своему, несколько слов. Я предлагаю выпить за хозяина этой квартиры и за его семью.

— Алешка, друг,— крикнул Фоминцев, махая рукой.— Проспал, за меня уже пили и пили!

— Нет, Фоминцев, не за тебя. За того, кто ее должен был получить... кому ты дорогу перебежал.

— Как, как?

— Кому же ты перебежал дорогу? Своему брату, рабочему...

— Да ну вас к черту,— крикнул Фоминцев.— Никому я не перебегал ничего. Дали ордер — взял, в чем дело? Я за горло не хватал. Я сказал: не дадите квартиру — значит не цените, уйти придется.

— Это называется— не хватать за горло,— успехнулся Валентин.

— А в чем дело? — спросил Фоминцев.— Да нас с вами на любом заводе с руками и с ногами оторвут!

— Это мы знаем,— сказал Валентин.— Но у тебя жилье было, так? Мог и обождать, так? Земнухину нужнее, так?

— Что вы праздник портите,— сказала жена Фоминцева.— Людям удовольствие, а они зудят.

Алеша все стоял с рюмкой в руке. Он словно задумался, глаза его ярко блестели.

— И Земнухин получит,— сказал Фоминцев.— Сейчас вон сколько строят, получит и Земнухин... Вот, понимаешь!— он развел руками, приглашая всех разделить его возмущение.— Я виноват, что мне квартиру дали!

— Те, что дали, тоже виноваты,— сказал Алеша.— И мы тоже, что прохлопали несправедливость. А где то место, где совесть дают, интересно...

— Ну ладно, совесть!— уже грубо заорал Фоминцев.— Хватит лекции читать!

Алеша поднял рюмку:

— Так вот, товарищи: за хозяина!

Некоторые гости были уже в том состоянии, что и не поняли, о чем речь; только поняли, что им предлагают выпить еще. Другие все поняли и выпили с нерешительностью, смущенно усмехаясь. Третьи, затрудняясь стать на ту или другую сторону, воздержались пить. Надя слушала брата с обожанием и пламенной верой; выпила свою рюмку и огляделась торжествующе. Родня Фоминцева насупилась. Дмитрий Дмитриевич смотрел в стол, крутил свою рюмку и морщился.

— Зудят, зудят, покою не дают,— сказала жена Фоминцева.— На собрание идите с вашей критикой и самокритикой!

— Жена, тихо!— сказал Фоминцев и подошел к Алеше вплотную.— Выматывайся отсюда, понял? Выматывайся со своей болтовней!

Надя вскочила...

— Полегче!— сказал Валентин и, отстранив Фоминцева, крепко взял его за грудь.— Что, жжет правда-то?

Гости окружили их.

— Пошли, Валентин,— сказал Алеша и обратился к гостям:— Пошли, товарищи, кто на этом полюсе! Пошли, Надежда!

Валентин взял с кровати запищавшего ребеночка и пошел за Алешей вместе с женой. За ними, торопливо выбравшись из-за стола,— Надя. За Надей, под руку со своей старушкой,— Николай Николаевич.

— Николай Николаич, Николай Николаич,— закричал Фоминцев, — ну что это такое!.. Дмитрий Дмитрич!

— Сядь ты!— сказал Дмитрий Дмитриевич, морщась.

— Хоть вы заступитесь, Дмитрий Дмитрич!

— Вот всегда я за тебя заступался,— сказал Дмитрий Дмитриевич,— а сегодня не буду. Не тот случай. Да ну сядь ты, не лотошись!

Жена Фоминцева включила радиолу. Бедовая музыка заглушила разговор.

В субботу после смены начальница Надиного цеха вышла на середину и громко сказала:

— Товарищи! Внимание!

— На середину вызывают,— заговорили девушки.— Пойдем послушаем, кого-то, наверно, прорабатывать будут.

— А может, поздравлять.

— А может, кто-нибудь замуж вышел?
— А мы бы не знали?— спросила Оля. — Нет, скорей всего попадет кому-нибудь.
Работницы собирались на середину, с удовольствием распрямляясь.
— Смирнова!— позвала начальница цеха.— Подойди сюда.
Надя подошла, не понимая, в чем дело.
— Товарищи!— сказала начальница.— Сегодня у нашего товарища Надежды Смирновой приятный в жизни день — день рождения. Мы решили поздравить в обстановке всего цеха, а не только бригады, потому что это первый ее день рождения у нас в коллективе. Мы тебе желаем, Надя, долгих лет жизни и хорошей работы на производстве. Вот так. А это тебе подарок от товарищей.
И она протянула Наде большую вазу для цветов, высоко ее поднимая, чтоб всем было видно, что за подарок.

Все захлопали, Надя заулыбалась, сказала «спасибо», и на этом собрание кончилось.

— Так сегодня твой день рождения? — сказали девушки, рассматривая вазу.— Поздравляем!
— Поздравляем, поздравляем!— говорили и в умывальной, где они мыли руки после работы и наводили красоту.
— Вот Дима не знает.— сказала толстенькая Катя.— Он бы тебе обязательно индивидуальный и личный подарок преподнес.
Надя скривила губы:
— Дима? Чего это ради!
— Либо цветы, либо конфеты. Уж он бы расстарался.
Надя сделала загадочное лицо и тряхнула головой.
— Очень он мне нужен!— сказала она.— Неля, дай мне твою помаду, хочу попробовать, пойдет мне или нет.
— Вы подумайте, что делается! — сказала Катя.
Надя подкрасила перед зеркалом губы Нелиной помадой и очень себе понравилась.
— Нет, вы на нее посмотрите!— серьезно сказала Неля.— Надька, у тебя кто-то есть, сознавайся!
Надя просияла — просто удержаться не могла, чтоб не просиять.
— Кто он? — посыпались вопросы.— Симпатичный? А сколько лет?
— А почему он тебя никогда не встречает?— спросила Оля.
— Потому что я ему не разрешаю! — вдохновенно ответила Надя.— У нас есть любимые места, где мы гуляем. Мы встречаемся только там. Он студент. Будет физиком. Атомщиком. По-моему, очень симпатичный — стройный такой, волосы вьющиеся...
Она не замечала, что девушки перемигиваются и посмеиваются у нее за спиной, а Оля, не скрываясь, улыбается весело и добродушно.
Неля сказала все так же серьезно:
— Интересно, что он тебе сегодня подарит, или уже подарил?
— Еще не подарил,— сказала Надя.— Мне самой интересно.
Катя сказала:
— Конечно, на что тебе Дима, когда у тебя есть красавец с вьющимися волосами да еще физик-атомщик.

Домой Надя шла как всегда одна, неся под мышкой подаренную вазу.

Ее окликнула девушка Варя:

— Смирнова! Надя!

Не все молодые работницы швейной фабрики были похожи на Олю и ее окружение. Были там и серьезные, скромные девушки, державшиеся тихо и в стороне от Олиной группы. Одна из этих девушек, Варя, и нагнала Надю.

— Слушай, я давно спросить хотела. Чего ты с Олей дружишь? Ты же хорошая девочка, совершенно она не подруга тебе.

Наде обидно показалось, что Варя ее учит. Она спросила сдержанно:

— А она плохая разве?

— Одни развлечения в голове,— сказала Варя.— В университете культуры, например, ни разу не была. А ты почему не ходишь в университет культуры?

— Да как-то все времени нет, — еще холодней сказала Надя.

Она заметила, что Варя посматривает на ее накрашенные губы, это было уже не только обидно, но и стыдно. Она отвернулась и показала, что очень торопится и не расположена разговаривать, и Варя, обидясь в свою очередь, от нее отстала.

Потом Надя медленно шла по главной улице мимо магазинов, останавливаясь перед витринами.

Рядом остановились мужчина и женщина. Мужчина сказал:

— Выбирай, что тебе больше всего нравится.

Женщина ответила мечтательно:

— Вон то черное платье.

Надя вздохнула и вошла в магазин, мужчина и женщина тоже. И опять остановились рядом.

— Нет,— сказала женщина,— лучше все-таки часы.

— Какие? — спросил мужчина.

— Вот эти!— она показала через стекло, и мужчина сказал продавцу с нежной улыбкой:

— Покажите нам, пожалуйста, эти золотые часики.

Надя завороженно глядела на эту пару... как вдруг ее кто-то толкнул изо всех сил — паренек какой-то.

— Псих! — буркнула Надя ему вслед и услышала женский крик:

— Держите! Кошелек! Украл! Вон он, вон!

— Вон он, вон! — зашумело в универмаге. Несколько мужчин бросились за пареньком вдогонку. Надя схватилась за свою сумочку — сумочка была наискось взрезана бритвой.

— И у меня украл! — негромко ахнула Надя и тоже побежала к выходу.

Она бежала по улице, и какие-то люди бежали перед ней, и пронзительно свистел милицейский свисток. и вдруг обнаружила, что она одна бежит, а остальные кругом идут спокойно и смотрят на нее с удивлением — вор скрылся, погоня прекратилась... Надя пошла шагом, зажав под мышкой с одной стороны вазу, с другой — пустую изуродованную сумочку.

На площади мотоциклисты сдавали испытания — получали права. Стоял экзаменатор — инспектор ГАИ, экзаменуемые выделывали восьмерки на мотоциклах, а кругом расположились мужчины и мальчишки: приросли к земле, смотрели. Один

мужчина был с детской коляской. Одного мальчугана мать, видно, в булочную посылала, у него в авоське был хлеб. Мать ждала хлеба; а мальчишка все на свете забыл... Среди зрителей находились две-три женщины, молодые и недурные собой. Мужчины не обращали на них ни малейшего внимания. Не то это было место, где заводят знакомства. И Надя подошла и смотрела, как дядька выделывает восьмерки.

— Надя!— окликнул Дима. Он стоял со своим мотоциклом возле гражданина, покачивавшего младенца в коляске.

Надя кивнула и пошла было, Дима за ней.

— Вот, послали на пересдачу,— сказал он так, словно пересдача была невесть каким радостным событием.— Правило нарушил.

— Да?— спросила Надя, чтобы что-нибудь сказать.

— Рассеянность, понимаете? Еду и не замечаю.

Ужас, до чего он был несуразный.

— Вот, понимаете, на работе ведь не рассеянный, а на мотоцикле рассеянный. Чем вы это объясните?

И чего, спрашивается, разговорился? Идет рядом и смотрит на нее так, что прохожие бог знает что могут подумать.

— Откуда же я знаю,— сказала Надя.

— А я смотрю и думаю,— говорил он оживленно,— вы или не вы? Не сразу даже узнал. Вам очень идет губная помада! Очень! Вы не хотите покататься? Моя очередь еще нескоро. Одну минутку! Вы не бойтесь, я не буду рассеянный, когда с вами, я осторожно... Минутку!

Он побежал назад, к мотоциклу. А Надя юркнула в первое попавшееся парадное и стояла, притаясь, пока мимо не прогрохотал мотоцикл. Она выглянула, убедилась, что Дима проехал, быстренько свернула в переулок и пошла домой.

Прежде чем свернуть на свою улицу, зашла еще в телефонную будку. Достала зеркальце — оно уцелело во внутреннем кармане сумочки — и платком стерла помаду с губ, а остатки слизала языком.

Очень выросли деревья, посаженные когда-то жильцами на субботнике.

Надя поднялась по своей лестнице, открыла дверь ключом.

Из ванной выглянул Алеша, в майке, с мокрыми руками — он стирал.

— Надежда! Я тебя поздравляю! Там на столе — это тебе.

На столе стояла открытая коробка с пирожными и закрытая с чем-то еще.

Надкусив пирожное, Надя стала развязывать вторую коробку.

— Алешка! Ох, Алешка!..

Во второй коробке была сумочка.

— Алешечка, ну как кстати, ты себе даже не представляешь, до чего кстати! Тебе сердце подсказало, да, что мне это самое нужное?

— Что сердце подсказало? Просто видел, что у тебя уже старая... Слушай, опять у меня все рубашки грязные, завтра в школу надеть нечего.

— А потому что у тебя мало рубашек, я тебе сколько раз говорила!

— Ну да — мало!— сказал Алеша.— Целых три или даже четыре!

— А что ж, это много, что ли? Я говорила — надо еще купить.

— Можно купить и тридцать и сорок,— сказал Алеша,— так если их не стирать, опять-таки носить будет нечего, верно?

— Ладно, иди,— сказала Надя, взглянув на сумочку и устыдившись.— Я сделаю.

Она переоделась в затрапезные одежки и принялась за стирку, говоря со вздохом:

— Самое страшное, что на свете есть,— это мужские рубашки!

Новую сумочку она повесила перед собой на стене и, стирая, посматривала на нее, любуясь.

Оля попросила Надю:

— Помоги мне, а? Хочу поскорей сегодня дать норму — уйти мне надо пораньше.

Надя с готовностью согласилась и стала на своей машине делать Олину работу, и часа за два до конца смены Оля исчезла из цеха, сказав Наде:

— Ты дуся.

— Что ты, Смирнова, не справляешься?— спросила мастерица, увидев, что у Нади ее работа не сделана.

— Не успела,— сказала Надя. Она не выдала подругу, и вся эта операция прошла незамеченной.

Оля сказала:

— Ты меня очень выручила. Ну, за мной не пропадет! — И она подмигнула значительно.

— Завтра в ресторан иду,— рассказывала она подругам.— Мой собирает друзей...

А Наде шепнула потихоньку от остальных:

— Пойдешь со мной в ресторан. Я тебя приглашаю. Там такие интересные ребята будут... Твой физик не запротестует?— спросила она лукаво.

— Конечно, нет,— сказала Надя — Он верит в меня, как в самого себя, и дает мне полную свободу.

В ресторане она была первый раз, и все ей очень нравилось. Друзья Олиного поклонника были такие шикарные и любезные, и сам Олин поклонник, сидевший возле Нади, был к ней внимателен, спрашивал:

— Ну как? Вам здесь нравится?

Или:

— Вы позволите вам налить?

Ответа, правда, не дожидался, наливал и отворачивался к другим сотрапезникам. Но Наде и без него было интересно, она с удовольствием ела, пила, слушала музыку и разговоры.

За их столом сидело человек двенадцать. Один овладел всеобщим вниманием, что-то рассказывая. Надя прислушалась. Он говорил:

— В общем, человек пропасть не может, если имеет голову на плечах. Но главную науку мне преподал мой незабвенный учитель. Он вполне бы мог управлять небольшим государством, а не той конторой, которую ему всучила судьба. Научил он меня много смотреть, много делать и много молчать, а если я и разговариваю, то слова мои таковы, что хоть сейчас в печать, комар носа не подточит, скажете — нет?

За столом засмеялись, а Надя оглядела их удивленно и спросила у Олиного поклонника:

— Что он сказал смешного?

Рассказчик добавил:

— Прошу почтить память моего учителя вставанием.— Все встали, Надя тоже. Садясь, она звонко спросила:

— А кто был его учитель?

— Великий человек,— ответил Олин поклонник.— Артист. Художник.

Потом пошли танцевать, и Надя без устали танцевала весь вечер с этими роскошными кавалерами и веселилась от души, хотя новые туфли на каблуках-шпильках здорово жали ей ноги.

Ушли, когда уж ресторан закрывался. На улице, почти пустой,— кроме их компании, никого не было — Олин поклонник взял Олю и Надю под руки... И случилось что-то неожиданное, непонятное и страшное: какие-то люди встали на их пути, легко оттеснили девушек, а поклонника схватили за руки, втиснули в машину, стоявшую у тротуара, и машина умчалась, и когда ошеломленная Надя оглянулась — возле гостиницы были только она да Оля, роскошных друзей как ветром сдуло.

Потом послышались шаги, мимо прошли, торопясь, незнакомый молодой человек и девушка серьезного вида, оглядели Олю и Надю, что-то друг дружке сказали... Надя взяла Олю за локоть:

— Оля! Пошли.

— Не могу,— прошептала Оля. Она вся дрожала, привалясь плечом к каменной стене.

— Я провожу,— сказала Надя, видя, что подругу в самом деле ноги не держат.— Пошли, что ж стоять...

Они пошли через ночной город. Трамваи уже не ходили.

Не говорили ничего. Иногда Оля начинала плакать, прикусив концы головной косынки. Тогда Надя сочувственно и важно, как старшая, сжимала ей локоть.

Долго шли и пришли к Олиному дому. Надя раньше здесь не бывала. Дом был старый, деревянный, с маленькими окнами, на дальней окраинной улице. На цыпочках вошли в тесную кухню. Оля, как была в пальто, не села — упала на лавку у стола.

— Оля!— сказала Надя.— За что его? Что он мог сделать такого?..

Оля только всхлипнула... Дверь из комнаты отворилась, вошла заспанная женщина, на ходу застегивая платье.

— Чего случилось? — спросила она сердито.— Чего ревешь? — Оля зарыдала.— Ну? В чем дело?

— Костика...— сквозь рыдания выдавила Оля.— ... взяли!

— Взяли-таки!— удовлетворенно сказала женщина.— Туда и дорога! Я тебе говориила,— закричала она,— говориила я тебе, что он подонок, Костик твой!

— Ты мне говориила,— закричала и Оля, и лицо ее стало злым, безобразным,— ты мне говориила, подумаешь! Ругаться можешь, а что ты для меня сделала, сделала ты для меня что-нибудь?!

— Я для нее не делала, вы подумайте! — закричала женщина еще громче.— Я тебя на свет родила, я на тебя вот этими руками,— она протянула жилистые темные руки,— всю жизнь работала!

На крик выглянули из комнаты двое испуганных ребятишек.

— Много я с твоей работы имела,— завизжала Оля,— я только с Костиком настоящую жизнь увидела!

— Ворюга твой Костик! Ворюга!

— Ну ворюга, а тебе что? Твое воровал, да?

— Так ты, негодяйка, знала!— вскрикнула мать.

— Ну знала, ну знала, а тебе что?

Надя повернулась и вышла из кухни.

Выражение недоумения, ошеломленности сменилось на ее лице сначала ужасом, потом суровой сосредоточенностью. Ее дружба, ее восхищение Олей, ее сострадание к Оле были оскорблены, растоптаны... Суровая, шла она по ночному городу, размышляя о случившемся.

Что-то добавочно терзало ее, еще что-то кроме всего того, что произошло. Она сообразила: туфли! Ведь еще когда они ее мучили. Она сняла их, стащила чулки и пошла босиком, неся туфли в руке.

Алеша в тот вечер долго занимался, зубрил сопромат и решал задачи, и все чаще посматривал на будильник, и лицо его все темнело.

Наконец он не мог больше заниматься и лечь не мог— сидел, распрямившись, сцепив на затылке пальцы, и вслушивался. Замирали и замерли ночные звуки. Нади не было.

Алеша встал, проверил, в кармане ли ключ от квартиры, и вышел на улицу.

Ни единой души не было на улице. Он ходил вдоль дома, доходил до угла... Нади не было.

Но вот завиднелась под ночными фонарями маленькая фигурка, и он остановился, обессиленный тревогой, боясь ошибиться, еще не смея поверить, что это Надя. Но то была она, он пошел ей навстречу, и она перед ним остановилась, подняв на него глаза.

— Слушай, Алешка,— сказала она тихо, и при взгляде в эти глаза он почувствовал, что у него гора свалилась с плеч: нет, ничего не могло произойти худого...

— Слушай, не говори сейчас ничего, ладно? Я хочу сама, понимаешь — сама подумать хорошенько... и потом я тебе расскажу. Пожалуйста!

И Алеша не сказал ничего. Покачал головой, и пошли вверх по лестнице — он сзади, Надя впереди босая, с туфлями в руке.

Тетя Жанна Васильевна писала: «Когда же вы приедете погостить, мои дорогие, мы так вас ждем: и я и дядя».

— Съездим, что ли? — спросил Алеша у Нади.

— А чего, съездим,— сказала Надя. Тетина коробка из-под конфет, с Иван-царевичем и Царь-девицей, до сих пор стояла у нее на столике.

И в отпуск, в конце лета, они собрались.

— Погостим недельку,— сказал Алеша,— а если не будем в тягость, то и дней десять.

Сперва ехали в поезде. Лежавший на верхней полке мужчина долго на них смотрел и наконец сказал:

— Простите мой вопрос. Смотрю на вас и не пойму: кем вы друг другу будете? Не то муж и жена, не то кто. Простите мой вопрос.

— Брат и сестра,— сказал Алеша. Надя подошла, неся два стакана чаю.

— Понятно теперь,— сказал мужчина.— А то смотрю — вроде молодые, друг к другу заботливые, а не целуются! В чем дело?! Понятно теперь.

Мимо окон бежал бесконечный, как море, северный лес.

Потом они плыли на пароходе по Двине. Когда кончились лесные заводы и склады, на много километров растянувшиеся выше Архангельска,— начали плыть навстречу, словно струясь вместе с рекой, леса и луга, деревушки и городки, почти сплошь деревянные. Иногда вырастала на берегу старинная церковь, прекрасная до слез. И все это плыло неторопливо, в ритме плавного движения парохода, то приближающегося к крутому правому берегу, то отходящего от него, повинуясь поворотам реки и фарватера. А за кормой летали чайки, танцуя в воздухе и свободной дугой уплывая прочь.

На палубе с ними рядом какой-то молодой человек сказал, глядя на древнюю церковь:

— Подумать только, что одним топором это сработано, даже пилы не знали тогдашние строители, одним топором!

— Головой это сработано,— сказал Алеша.— Головой в первую очередь.

— Смотрю я на всю эту красоту,— сказала Надя, — и думаю — нигде мы с тобой, Алешка, не были.

— Еще побываешь, —сказал Алеша.— Все повидаешь — и море, и горы, и бахчисарайский фонтан... Пешком бы эти места обойти, во все уголки заглянуть!

Тетя встретила их на пристани. Она была все такая же моложавая и приятная.

— Наконец-то!— воскликнула она.— Милые вы мои, боже, как выросли, невероятно!.. Поехали, дядя ждет.

Подкатила машина.

— Это ваша машина?— спросила Надя, когда сели и поехали.

— Нет, это служебная, с дядиного завода,— небрежно ответила тетя и опять кинулась обнимать Надю.— Деточка моя, какая же ты стала миленькая! Только эта прическа не особенно тебе идет. Если бы маленькую челочку на лоб...

Она ввела племянников в небольшой уютный загородный дом.

— Вот в этой комнате ты будешь жить,— сказала она Наде.— Тут бы ты всегда жила, если бы Алеша тогда не сглупил и отдал тебя мне... А ты, Алеша, будешь спать на этом диване. Вот и дядя, он будет в восторге!

Вошел плотный серьезный мужчина лет пятидесяти.

— Привет, племяннички,— сказал он. Непохоже, чтоб он был в восторге.

— Приехали, значит? Жанна мне голову отъела — когда же вы приедете. Ну, ладно. Надолго вы?

— Дня на четыре,— сказал Алеша.

— Как!— воскликнула тетя.— Всего на четыре дня?! Ты подумай, Петечка!

Сидели за обедом.

— Так ты, значит, бригадир,— говорил дядя Алеше.— Руководишь, значит.

— Отвечаю,— сказал Алеша.— Отвечаю за свою бригаду.

— Ах, Алешенька,— сказала тетя,— если бы ты в свое время переехал в Архангельск, уж ты бы сейчас был, поверь, не бригадиром. Уж дядя помог бы тебе выдвинуться. Конечно, все в жизни на что-нибудь годится, но сколько можно сидеть на производстве?

Дядя жевал молча.

— Ты посмотри, Петечка,— сказала тетя,— как Наде пошло бы, если бы она носила челочку.

Тетя опустила Наде волосы на лоб и залюбовалась.

— Ничего подобного,— возразил дядя.— Вот так лучше.

Он протянул руку и забрал Надины волосы назад со лба, так что кожа натянулась и поднялись брови.

— Вот!— сказал он.— Скромность! Наилучшее украшение молодежи!

— Да ну тебя! — сказала тетя, кокетливо шлепнув его по руке, и снова соорудила Наде челку.

Надя сидела, не зная, как ей держаться и что говорить...

Огромный холеный кот вскочил на стул и поставил лапы на стол, требуя внимания.

— Ах, Фомочку забыли!— воскликнула тетя.— Ах, какая у Фомочки мама нехорошая, забыла Фомочку, сейчас мама Фомочку покормит, сейчас!

После обеда дядя показывал племянникам свой садик, огород, теплицу.

— После работы приедешь,— рассказывал он,— голова гудит от вопросов, возьмешь лейку, возишься на свежем воздухе... Так, для себя лично. Приятно и для здоровья хорошо. Жанна цветы любит, а я больше по огородной части. Вон у меня капустка какая.

— Ну, ступайте, погуляйте,— сказал он, заметив, что племянники смотрят за калитку.— Ужин в восемь. Не опаздывать. Кто опоздает, без ужина сидит.

— Гостеприимство высокой марки,— тихо рассмеялся Алеша, выйдя с сестрой за калитку.

— Я знаешь, что думаю?— спросила Надя.— Я думаю — а зачем нам тут быть четыре дня?

— Не знаю зачем,— смеялся Алеша.

— Два дня побудем, и достаточно, правда?

Сидели за ужином.

— Вот ты говоришь — молодежь, — сказал дядя, обращаясь к Алеше.— А что нынче за молодежь?

— По-моему,— ответил Алеша,— хорошая нынче молодежь.

— Да? Хорошая? И что же она такого хорошего делает, нынешняя молодежь?

— Мало ли что. Например, завоевывает космос.

— Это особь-статья!

— Почему же особь?— вдруг звонко спросила Надя.— Та самая статья.

— У тебя не спрашивают,— сказал дядя.— Взрослые спорят, ты помолчи, послушай. Космоса давай не касаться,— сказал он Алеше таким тоном, словно космос был нечто засекреченное, не подлежащее обсуждению.— Еще что?

— На производстве молодежи много. В науке...

— В производстве я получше тебя разбираюсь. Двадцать лет во главе отдела кадров. Производства касаться не будем.

— А чего будем касаться?— спросил Алеша.

— Вот она подтвердит.— Дядя мотнул головой на тетю.— На той неделе выбрались в театр. Входим в фойе, навстречу два, понимаешь, молодчика с девчонками, под руки сцепились, хохочут, понимаешь, во все горло, нет, чтоб старшим дорогу дать, даже не смотрят, кто идет,— так и прут!

— Ну как же так,— сказала Надя.— Как же так — по двум молодчикам судить о нас обо всех!— Она подняла на дядю огорченный взгляд и выпалила то, что вертелось у нее на языке.— По-моему, вы совершенно не знаете молодежи!

— Видал?— спросил дядя у Алеши.— Вот тебе.

— Надечка!— строго остановила тетя.— Разве можно так говорить с дядей? Как может дядя с его опытом не знать молодежи, ты подумай! Ты должна извиниться, деточка. Сию же минуту.

— В чем?— спросила Надя.

— В резкости. В дерзости. Дядя в отцы тебе годится...

— Нет,— сказала Надя.— Не годится.

— Надежда!— прикрикнул Алеша.

Надя упрямо, как бычок, опустила голову и вышла из-за стола.

Ночью в спальне дядя говорил тете:

— Как в воду смотрел. Никогда мне не нравились твои планы. Он о себе чересчур воображает. А она просто нахалка. Все-таки свои дети — другое дело. Разве бы такие у нас были дети?

Тетя грустно отвечала со своей кровати:

— Уж пусть хоть не свои, если нет своих. Все-таки светлее в доме...

— Да ладно,— сказал дядя успокоительно,— пускай поживут, если они тебе в утеху. А мне, говоря откровенно, только горечь одна...

Алеша лежал на диване и курил в темноте. Отворилась белая дверь, вошла Надя.

— Алеша, спишь?— спросила шепотом.

Увидела огонек папиросы, бесшумно босиком подбежала, присела на край дивана:

— Алешка, я не выдержу два дня!

— Завтра вечером пароход,— ответил он.

— Уйдем отсюда сейчас!

— Не дури. Хватит.

— Алешка, ты на их стороне?!

Алеша заговорил медленно, нехотя:

— Я, знаешь, чем дальше, тем больше трескотню не люблю. Все эти громкие слова... Что значит — на их стороне? Что он — неприятель, что ли?.. Ты мне скажи: нахамила ты ему или нет?

— А зачем он!..— запальчиво начала Надя.

— Стой. Нахамила или не нахамила? Я спрашиваю.— Она молчала.— Конечно, нахамила. Сидишь у людей за столом и хамишь им. А что ты о них знаешь? Что?.. Воображаешь, что ты их перевоспитываешь... Вот мы тогда у Фоминцева на новоселье были, нашумели при гостях — а сейчас я думаю: какой мы цели достигли? Оконфузили человека, рассорились с ним, оттолкнули от себя, а смысл? Переделали мы его, что ли? Грубостью ничего не добьешься. Спокойно надо было поговорить в серьезной обстановке... И что это будет, если все начнем друг другу хамить, друг друга толком не зная? У меня, у тебя — нет недостатков? Так таки во всем мы правые?

Надя сидела и слушала, не возражая и не соглашаясь.

— Иди!— приказал Алеша, и она послушно пошла из комнаты, затворила за собой дверь.

Загоревшая, посвежевшая, вернулась Надя после отпуска на фабрику.

— Ну, как съездила?— встретили ее девушки.— Ничего? Повидала своих?.. Ах, слушай, мы тут ходили культпоходом в театр, на премьеру, ты сходи обязательно! «Ромео и Джульетта».

— Непременно пойди посмотри!— сказала и серьезная Варя.— Это так обогащает. Такая любовь!— Она покачала головой, не в силах выразить свой восторг.

И целый день Надя слышала, как кругом, работая, говорят о новом спектакле.

— Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте,— декламировала одна девушка.

— Я все-таки не поняла,— сказала другая,— почему они умерли?

— Что же тут непонятного!— строго сказала Варя.— Потому что им не позволили друг друга любить.

— Попробовали бы мне не позволить,— сказала еще одна.— И разговаривать не стану, пойду в загс и все.

— Это же была эпоха мракобесия!— сказала Варя.

Еще одна:

— А какие на Джульетте платья! Жалко, что теперь так не носят.

Бывшая Надина наставница сказала со вздохом:

— Да, посмотришь такую пьесу, вспомнишь молодость... Теперешняя молодежь на такую любовь не способна. Нет у вас, знаете, этой способности к всепоглощающему чувству.

— Конечно, как же!— сказали, обидясь, девушки.— У вас была способность, а у нас нет? Очень даже есть, чтоб вы знали!

Надя слушала и озиралась.

— А Оля в отпуске?— спросила она у Кати.

— Уволилась Оля,— ответила Катя.— В дамское ателье перешла. Совестно перед нами, наверно. А что, господи, с каждой может случиться...

В обеденный перерыв к Наде подошел Дима и, радостно улыбаясь, сказал:

— Я взял билеты — два! — на «Ромео и Джульетту». Вы должны это увидеть! В четверг мы идем. Очень хорошие места: партер, третий ряд!

Все такой же несуразный: словно Наде интересно было идти с ним в театр, какие бы там ни были места. Никак не мог понять, что он для нее просто не существует на свете.

И хотя она даже не поблагодарила и смотрела на него, подняв брови, холодным взглядом, он повторил сияя:

— Не забудьте! Четверг!— И опять ей стыдно было перед подружками.

Дома Алеша, с только что вымытыми мокрыми волосами, старательно чистил зубы.

— Чего ты зубы чистишь?— спросила Надя.— Ты же утром уже один раз чистил.

— Я иду в театр,— сказал Алеша, прополоскав рот.— На «Ромео и Джульетту».

— А я?— спросила Надя.

— Я с товарищем,— сказал Алеша.

И стал повязывать галстук, напевая на мотив «Все выше, и выше, и выше»:

Нет повести
печальнее
на свете,
чем повесть о
Ромео и Джульетте!

— Черт его знает,— сказал он,— не идет этот галстук к этой рубашке, верно?

— Чего ты такое старье надел,— сказала Надя,— его выбросить давно пора.

— Потому что мой новый еще старее,— сказал Алеша.— И вообще у меня, оказывается, совершенно нет галстуков. Хороша, нечего сказать, сестра — нет чтобы братишке новый галстук подарить.

Надя удивилась:

— Чего ты вдруг? Пожалуйста, куплю тебе галстук, с удовольствием...

Алеша быстрым шагом подходил к театру, а навстречу ему шла молодая женщина.

— Здравствуй,— сказали они друг другу, взялись за руки и пошли вместе.

— Какая ты сегодня...— сказал он ей — словно поцеловал.

— И ты...— сказала она — словно поцеловала.— И какой у тебя галстук красивый, я его еще не видела. Замечательно идет к этой рубашке...

Четверг настал.

— Ну, сегодня ты увидишь «Ромео и Джульетту»! — сказала Наде Неля.

— Я, наверно, не пойду,— сказала Надя.

— Не пойдешь?!— ахнула Неля.— Это почему?

Надя не успела ответить. Подошла Варя.

— Девочки! Дима-то наш!

— Что такое?— спросили у нее.

— Разбился.

— Как разбился?

— Да на мотоцикле своем. Машина налетела. В больницу отвезли.

— Надо же,— сказала бывшая Надина наставница.— Такой молодой, неужели калекой будет?

— Молодой?— удивилась Надя.

— А то старый!— сказала наставница.— Двадцать семь ему: столько же, сколько я тут работаю. Кому-нибудь надо в больницу съездить.

— Смирновой надо съездить,— строго сказала Варя.

— Правильно, — сказали другие. — Поедешь, Надежда. Денег соберем, девочки, на фрукты. Вот вам и Ромео и Джульетта!

«Почему я?» — хотела спросить Надя, но поняла, что отношение Димы к ней ни для кого здесь не было секретом, и, посылая ее к нему, они желали его порадовать. А в физика, может быть, они не так уж верили, подумала она и, опустив голову, занялась работой.

После смены, нагруженная фруктами, она пришла в больницу. Был впускной день, к больным пришли посетители. В палате, которую ей указали, одна койка была пуста.

— На перевязку взяли,— сказали больные.— Кровотечение опять открылось. Вы посидите, его принесут.

Наде стало жутко, нехорошо. Она села на табуретку, косясь на пустую смятую постель.

Диму не несли, она сидела и наблюдала, что происходит кругом.

Старички родители пришли к сыну, и почему-то плачет сын, и отец — такой интеллигентный, должно быть профессор,— тоже вытирает глаза, а мать, молодец женщина, их обоих утешает.

Девушка принесла молодому человеку цветочки, и оба рады и целуются потихоньку, воображая, что никто не видит.

Сердитая жена пришла к сердитому мужу и сердито, швырком, достает гостинцы из сумки, и они ссорятся, что-то злое говорят друг другу злыми ртами.

А на одной койке, подняв колени к подбородку, сидит парнишечка, плечо и рука в гипсе, никто к нему не пришел, к бедняге.

Диму не несли. Пришла нянька и стала снимать с его койки белье — свертывать простыни и стаскивать наволочку с подушки.

— Его разве не сюда принесут? — спросила Надя.

Нянька искоса ее оглядела.

— Который на мотоцикле разбился? Нет, не сюда.

— А куда?

— Туда не пускают,— сказала нянька.

— Ему плохо?

Нянька промолчала.

— Вы можете ему передать?— Надя протянула сетку с яблоками.

— Нет, — сказала нянька.— Не могу.— И ушла, унося белье.

Надя медленно шла из больницы. Пустая койка с полосатым тюфяком стояла у нее перед глазами.

Огромные яркие буквы заслонили койку, что-то напомнили эти буквы, Надя остановилась перед театральной афишей: «Ромео и Джульетта».

Это был вход в театр. Люди шли на спектакль, а другие толпились на улице и устремились к Наде, спрашивая:

— Лишнего билетика нет?

Надя покачала головой, они отошли. А ей представилось, как бы она с Димой — вот сейчас! — входила в театр... Рядом с Надей остановился какой-то человек. Она мрачно спросила:

— У вас нет лишнего билета?

Оказалось, что билет есть, и она его купила.

В раздевалке сдала гардеробщику пальто и яблоки и получила номерок.

Театр был переполнен. Надино место оказалось под самым потолком. Но оно было у барьера, и она все видела и слышала.

Джульетта была прекрасна. Ромео был прекрасен. Театр полнился вздохами и рукоплесканиями. Надя сидела тихо и не хлопала.

Зато когда юные любовники умерли и у зрителей глаза были на мокром месте — в тишине вдруг раздались Надины всхлипывания. На нее оглянулись: ее лицо залито было слезами, слезы капали вниз, в партер.

Она уходила, не замечая улыбок, громко сморкаясь в платочек.

В раздевалке стала в хвост, и уже когда ее очередь подошла, спохватилась — где же номерок.

— Куда-то задевался,— сказала она гардеробщику, ища в сумочке и в карманах.

— Ищите,— сказал гардеробщик и отвернулся к другим.

— Я вам так покажу,— сказала Надя.— Вон оно висит. Где сумка с яблоками.

— Подождать, гражданка, придется,— сказал гардеробщик.— Вот выдадим все польта, которое останется — ваше. И готовьте тридцать копеек.

— Почему тридцать копеек?— спросила Надя.

— За пропажу номерка.

— А если у меня нет тридцати копеек? — спросила Надя, но гардеробщик не слышал.

Надя отошла немного в сторонку и стала искать в сумочке и по карманам тридцать копеек.

— Что случилось?— спросил у нее энергичного вида паренек.

— Куда-то девала номерок,— сказала Надя.

— Может, в зале уронили?— деловито спросил паренек.— Вернемтесь, поищем!

— А пустят?

— Ну, вот еще!

Но все двери в зал были уже заперты, и как энергично ни потрясал их паренек,— пришлось возвратиться в раздевалку ни с чем.

— Нет, это не в моем духе пьеса,— говорил Наде паренек.— Все перемерли, в чем дело? Я только такие пьесы признаю, чтоб кончались хорошо.

— А вы чего ждете, молодой человек?— спросил гардеробщик.

— Я — с ней,— сказал паренек.

— С ней, эхе-хе,— сказал гардеробщик.— Должон был номерок к себе в карман прибрать, такая твоя кавалерская должность.

Публика разошлась. Свет погас.

— Никого там больше?— спросил гардеробщик.— Гражданка, а гражданка! Платите тридцать копеек и получайте пальто.

— Видите! — укоризненно сказала Надя.— Я же вам говорила — мое! Но у меня только четырнадцать.— Она протянула ему деньги.

— Бросьте! — рыцарски сказал паренек.— Получите, товарищ.

Вышли из театра. Паренек нес яблоки.

— До свиданья,— сказала Надя и потянула сетку к себе.

— Но я же вас провожаю!— воскликнул паренек.— Это же само собой! Так поздно, как же вы...

— Спасибо,— сказала Надя.— Не нужно.

— Но почему?!

Она посмотрела на его добродушное огорченное лицо и попыталась объяснить:

— Понимаете, сегодня... умер один человек...— У нее перехватило горло, она повернулась и быстро пошла прочь.

Однажды — это уж осенью было — пришла Надя домой. Снимая в передней грязные ботинки, услышала, как Алеша говорит кому-то:

— Это сестренка пришла.

Надя вошла в комнату. У стола сидела незнакомая молодая женщина. Алеша расхаживал, сцепив руки на затылке. У Алеши и у женщины было одинаковое выражение лица — лучезарно-рассеянное, оба туманно улыбались и смотрели на Надю будто издалека.

— Знакомься,— сказал Алеша женщине.— Это Надя.

— Здравствуй, Надя,— приветливо сказала женщина и, встав, протянула руку.

— Здравствуйте,— ответила Надя, глядя то на нее, то на Алешу.

— Она хорошая,— сказал Алеша Наде. — Ты так и знай, что она хорошая. А зовут Клава.

Они с женщиной посмотрели друг другу в глаза — словно поцеловались.

Надя вышла в кухню и машинально принялась разводить примус.

Тотчас же за ней вышла Клава.

— Разреши, я сама сделаю чай!— попросила она с той же туманной улыбкой, как будто все, что было с ней, происходило в каком-то прекрасном сне.— Вот здесь у тебя посуда, значит. А здесь продукты, понятно.

Она открыла один шкафчик, другой и, несмотря на такое свое отвлеченное состояние, стала умело и ловко накрывать на стол, заваривать чай, а Алеша за ней ходил, как привязанный. Надя посмотрела, налила в таз воды и хотела стирать Алешину рубашку. Но Клава мягко отобрала у нее рубашку, сказав:

— Ну нет уж, дорогая, теперь это моя забота.

— Пожалуйста !— сказала Надя тихонько.— Мне что, мне еще лучше.

И стала опять натягивать ботинки.

— Куда ж ты? — спросил Алеша.— Сейчас чай пить будем.

— Мне тут надо, я вспомнила, — сказала Надя. — Вы пейте.

По лестнице поднималась Галина Петровна, постаревшая, но по-прежнему завитая и разукрашенная.

— Галина Петровна!— сказала Надя.— Алешка женился!

— Да что ты,— взволнованно сказала Галина Петровна.— Ну слава богу, давно пора, на ком же?

— Я ему больше не нужна!— сказала Надя с отчаянием.

— Не говори глупости.

Надя зарыдала:

— Она мне не позволила стирать его рубашки!

— Ну что ты, как маленькая, в самом деле,— сказала Галина Петровна. Но Надя рыдала все громче, и Галина Петровна стала ее утешать, обнимая и гладя:

— Ну Надюша, Надюша... Ну успокойся, Надюша, ну перестань... Ты радоваться должна, что он счастлив, человеку обязательно нужно счастье, обязательно, и у тебя будет счастье, и Алеша порадуется за тебя...

Надя замотала головой:

— У меня никогда... ничего... ничего не будет! У меня уже все позади!..

...Как бесконечно знакома Наде эта улица, на которую она выходит из фабричных ворот после смены.

Те же дома, те же щиты с портретами лучших работниц, те же встречающие ребята.

Надю по-прежнему никто не встречает. Идет суровая, и губы у нее не накрашены. С ней Варя, которую тоже не встречает никто.

— Интересно вчера было, правда?— спрашивает Варя.— Понравилось тебе?

— Очень!— отвечает Надя.

— После такой лекции прямо чувствуешь, что стал внутренне богаче, правда?— говорит Варя.— А в следующий вторник будет на тему — русская живопись. С демонстрацией картин великих художников.

Они беседуют, пока Варя не сворачивает в свой переулок.

Дальше Надя идет одна.

45144

Здесь народу уже несравненно меньше, чем при выходе с фабрики, и Надя замечает, что по другой стороне улицы идет, пристально на нее поглядывая, какой-то паренек. Она его, собственно, заметила, еще когда они с Варей шли, и раза два повернула к нему голову, потому что подумала — я где-то его видела; но только когда народу на улице стало еще меньше и можно было лучше рассмотреть, она узнала энергичного паренька, который помогал ей в театре искать номерок и потом хотел проводить.

Нет, не то что бы она так вот шла да и рассматривала его во все глаза, ни в коем случае. Ни улыбок никаких не было, ни малейшего знака, что, мол, я тебя узнала и не прочь продолжить знакомство. Просто иногда взглядывала на него. А он на нее.

Приостановилась у киоска, купила журнал, взглянула — паренек на той стороне тоже приостановился, делает вид, что газету читает на стенде. Надя пошла, и он пошел.

Люди и автобусы проходили между ними, пройдут и уйдут, и опять они видят друг друга.

Дальше, дальше, с фабричных улиц к центру города, и через центр, и по сторонам длинного бульвара, где посредине в два ряда деревья, но можно между деревьями посмотреть и убедиться, что он идет и идет, никуда не делся.

Так шли они и шли по разным сторонам улицы, не сближаясь и не теряя друг друга из виду,— две параллельные линии, которые где-то, конечно же, встретятся...



Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская

*Рукописи не возвращаются*

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А10292 Подписано к печати 31.X 1964 года. Формат бумаги 84×108¹/₁₆
Печатных листов 10,5 + 3 вклейки (условных листов 17,73). Учетно-издательских листов 17,5
Тираж 26 660 экз. Заказ 3572

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

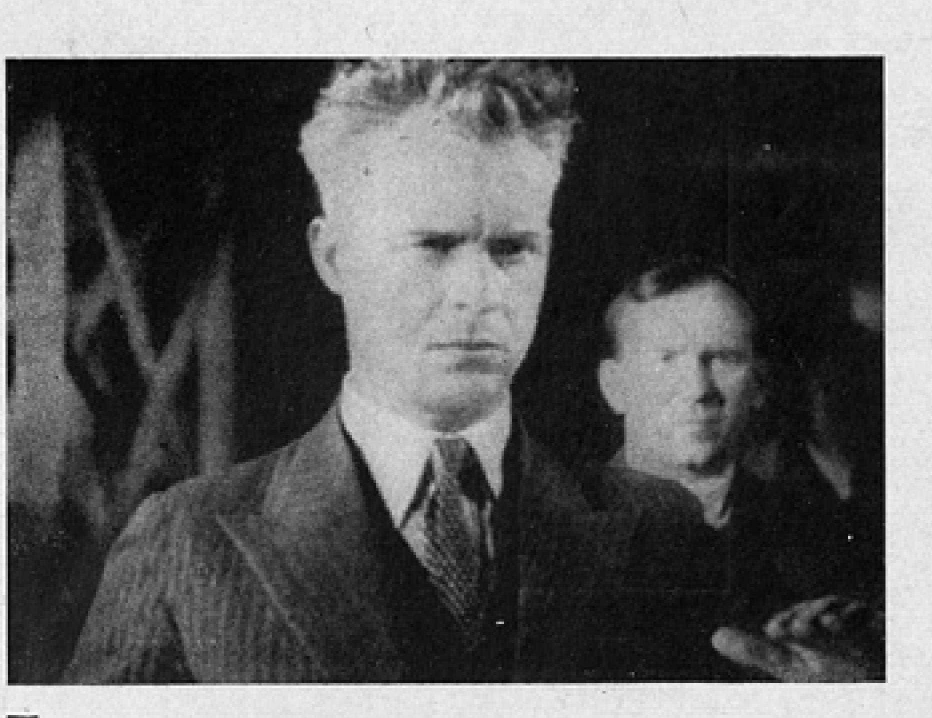
*Цена 1 руб.*

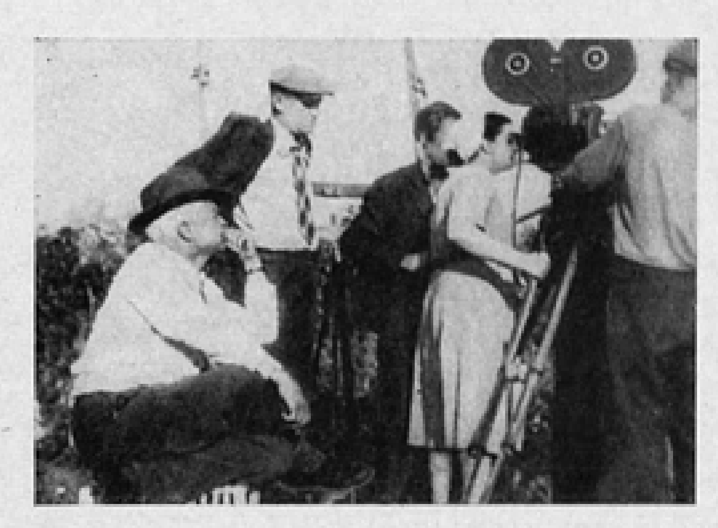
# «АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО»

Этот фильм сделан к 70-летию со дня рождения талантливого кинорежиссера и писателя на Киевской студии научно-популярных фильмов. Картина воспроизводит страницы из «Автобиографии» Александра Довженко, рассказывает о его общественной деятельности. Авторы (сценаристы Б. Винницкий и И. Рачук, режиссер Е. Григорович) широко используют в фильме кинодокументы прижизненных съемок Довженко, кадры из его фильмов, а также иконографический материал.



А. Довженко, К. Федин и Н. Черкасов





А. Довженко на съемках «Мичурина»



А. Довженко на съемках «Аэрограда»



А. Довженко на антифашистском митинге



А. Довженко и Е. Самойлов на съемках «Щорса»



А. Довженко на обсуждении плана Большого «Мосфильма»

**ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА**

**на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал**




ИНДЕКС 70399





ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

**ПОДПИСКА на 1965 год ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.